



Соломон
Волков
Диалоги
с **Владимиром**
Спиваковым

SHOUT **IT**
SHARE



Annotation

Владимир Спиваков – выдающийся скрипач и дирижер, удостоенный множества наград; создатель камерного оркестра «Виртуозы Москвы», основатель, художественный руководитель и дирижер Национального филармонического оркестра России. Соломон Волков – автор книг-диалогов с Иосифом Бродским, Дмитрием Шостаковичем, Джорджем Баланчиним, а также книг-исследований по истории русской культуры – от царствования дома Романовых до наших дней. «Эта книга – попытка заглянуть в душу Спивакова поглубже. Уяснить для себя и других корни его феноменального успеха и причины его уникальной позиции в современном искусстве» (Соломон Волков).

- **Соломон Волков**



- **Секрет Спивакова**

- **Интродукция (молитвы в футляре)**

- **1. Увертюра**



- **В коммуналках**

- **Мама**

- **Первый учитель. Пустые струны**

- **Музшкола. Методы воспитания**

- **«Гнать таких надо!» Педагоги и одноклассники**

- **Урок физкультуры. Отправить в нокаут**

- **Наши наставники. Образец несправедливости**

- **Под ноль. Отцовская наука**

- **Переезд в Москву. Высокохудожественный прогульщик**

- **Юрий Янкелевич. Розыгрыш**

- **«Скрипка и немножко нервно»**

- **«Музыканту с большой буквы». Давид Ойстрах**

- **2. Allegro vivace (живо)**

- **Сто грамм для храбрости**

- **Музыкальный десант. Артуро Бенедетти Микеланджели**

- **Несостоявшийся дуэт. Гленн Гульд**

- **Песня о главном. Тихон Хренников**

- **Отповедь тирану. Мария Юдина**

- **Россия и Запад**

- **Я думал, что убит. Инцидент в Карнеги-холле**

- **Культурная изоляция**

- Советский бюрократ
- Однопартийную систему – на двухкассетный магнитофон. Невозвращенцы
- Трудности репертуара: Бах – Бетховен – Брамс – Пейко
- 3. *Andante cantabile* (медленно и певуче)
 - Лорин Маазель. «Зачем тебе дирижировать?»
 - В подмастерьях. Израиль Гусман
 - Час пробил. Дирижерский дебют
 - Сообщество дарований
 - Олимпийская выдержка
 - Исторический экскурс. Что есть «Правда»
 - На голодном пайке. Альфонсо Айхон
 - Дружба на крови
 - Классика и генеральная линия
 - Смерть Сталина
 - Музыкальное братство
 - «Буся, выделяйся!»
 - Разбитые двери
 - О популизме
 - Китайская грамота
 - Болезнь скрипки. Мильштейн
- 4. *Allegro maestoso* (быстро и величественно)
 - Слово короля
 - Испытание раем
 - В девятом круге
 - Что дальше
 - Искус заграницы
 - Франция. Мишель Глотц
 - Сати. Предчувствие
 - Искусство требует жертв
 - Отец-«заочник»
 - Фестиваль – из философии. Кольмар
 - «Ну постройте!» Дом музыки
 - Творить добро. Детский фонд
 - Когда опускаются руки
 - Развеемся в Африке
 - Сила искусства
- 5. *Andante aumentato* (с нарастанием звука)
 - Предложение Плетнева
 - Кремль на проводе
 - Анатолий Собчак. «Париж Парижем...»
 - «Офицерское спасибо»
 - Музейные ценности

- Стечение обстоятельств. Контрабас
- Проба Америкой
- Семь пудов соли
- Тайны партитуры
- «Сплошные нервы»
- Русская традиция

○ 6. Фуга

- Дмитрий Шостакович. «Сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба»
- Мстислав Ростропович. «А теперь пошли меня на ...!»
- Евгений Мравинский. «Этот не испортит»
- Игорь Стравинский. Вальс для молодой слонихи
- Евгений Светланов. «В меня вселился дух»
- Кирилл Кондрашин. «Проверьте легкие!»
- Леонард Бернстайн. «Потому что я Бернстайн!»
- Альфред Шнитке. «Воплощенная мечта композитора»
- Георгий Товстоногов. «Беру в мой театр!»
- Владислав Стржельчик. «Бона сера!»
- Евгений Лебедев. «Стучу копытом!»
- Фаина Раневская. Сенбернар и Сара Бернар
- Марчелло Мастоияни. Грустные глаза
- Булат Окуджава. «Сердце мое – перезрелое яблоко»
- Отец Александр Мень. Истинный проповедник
- Мераб Мамардашвили. «Я мыслю, значит, я философствую»
- Иосиф Бродский. Жизнь по соседству
- «Верьте музыке: проведет сквозь гранит...»

○ Эпилог

○ Послесловие

○ Фото с вкладки

• notes

○ 1

○ 2

○ 3

Соломон Волков

Диалоги с Владимиром Спиваковым

*«...наши изделия говорят о нас
больше, чем наши исповеди...»*

И. Бродский

*«Возможно, искусство есть
просто реакция организма на
собственную малоемкость»*

И. Бродский

В книге использованы фотографии из семейного архива Владимира и Сати Спиваковых, в том числе фото В. Ахломова, М. Волковой, Christian Steiner, Ю. Роста, В. Помигалова, А. Ратникова, А. Чумичева, В. Глынина, Э. Левина, Е. Бурмистрова, Е. Кратта, В. Локтева

Издательство благодарит всех фотографов, чьи работы были использованы в книге

На суперобложке – Владимир Спиваков и Соломон Волков (фотограф Christian Steiner)

© Волков С.

© ООО «Издательство АСТ»

© Электронная версия книги подготовлена
компанией ЛитРес (www.litres.ru)

Секрет Спивакова

Анна Ахматова, помнится, делила прославившихся людей на две категории: у кого «темечко выдержало» и у кого – нет. Так вот, у Владимира Спивакова «темечко выдержало». Он не запил, не стал наркоманом, многоженцем, бабником, «фриком» («Шишков, прости: не знаю, как перевести»). Остался честным музыкантом. А все потому, что Спиваков – художник с миссией, хотя и секретной.

Сразу оговорюсь. Я знаю Спивакова уже пятьдесят пять лет, ведь мы занимались у одного и того же профессора по классу скрипки в музыкальной школе при Ленинградской консерватории. За прошедшие годы мы провели в откровенных разговорах не одну сотню часов. Но Спиваков для меня до сих пор – человек-загадка. Какие-то створки своей души он иногда приоткрывает, а другие остаются наглухо закрытыми.

Он целен и целеустремлен, но он очень разный, этот Спиваков. Он не только музыкант. Он умница и эрудит, боксер, художник и философ. Любящий муж, внимательный отец. Стойкий, лояльный друг. Глубоко верующий человек, не выпячивающий свою веру напоказ, как это иногда случается.

Спиваков делает много добра. С ним легко говорить. С ним можно помолчать. Он часто сомневается в себе. Ищет ответы на трудные вопросы, которые сам себе задает. Ошибается. Мучается потом... И старается не повторять своих ошибок.

Эта книга – попытка заглянуть в душу Спивакова поглубже, понять его. Уяснить для себя и других корни его феноменального успеха и причины его уникальной позиции в современном искусстве.

Но сначала блицэкскурс в историю новейшей культуры. Мы знаем, что XX век был ознаменован революционной победой так называемого высокого модернизма. Имена Пикассо, Стравинского, Джойса, Кафки у всех на устах, их творения вроде бы абсорбированы культурным мейнстримом. Это зачастую трагические сочинения, ответ и вызов зажавшемуся буржуазному обществу. В основном они носят экспериментальный характер, поэтому широкой аудиторией до сих пор воспринимаются не без внутреннего сопротивления.

На смену модернистам пришли постмодернисты – отнюдь не революционеры, хотя люди талантливые. Титанов вроде вышеперечисленных среди них пока не видно, но многие приобрели вполне заслуженную известность. Модернистское наследие было ими растащено по кусочкам и обглодано, часто – с

чрезвычайно остроумным нигилистическим подхихикиванием. Искусство при этом все более превращалось в игру «для своих». Образовался закрытый клуб: критики, кураторы, влиятельные советники мощных арт-фондов, отдельно взятые высокопоставленные чиновники.

А публике что делать? В игре на арт-поле ей участвовать недосуг, да и не подпустят к этому волнующему занятию «аутсайдеров». А тяга к искусству остается, она никуда не исчезла, да и не может исчезнуть – рисункам на потолке Альтамирской пещеры в Испании двадцать тысяч лет, это настоящие дикари сотворили, не чета нынешним.

Вот на эту огромную тягу, на этот запрос массы современных «аутсайдеров» на высокую культуру и отвечает Спиваков. Он с этой аудиторией ведет честный, красивый и искренний диалог поверх голов отечественных специалистов и профессиональных посредников, чем страшно их раздражает: если все понятно и без них, если в их изящных комментариях и многомудрых разъяснениях не нуждаются, то тогда зачем они?

Конечно, стремление спецов как-то «укусить» Спивакова вполне объяснимо и является частью вышеописанной игры. Но беда в том, что часто претензии нашей критики к Спивакову формулируются некорректным образом. Например, можно услышать, что Спиваков идет на поводу у своей публики, что его репертуар – и сольный, и в качестве руководителя «Виртуозов Москвы» и Национального филармонического оркестра России – облегченный, развлекательный. Неправда! Спиваков играет самых сложных авторов – Стравинского, Шёнберга, Альбана Берга, Бартока, Шостаковича (если называть только имена корифеев «высокого модернизма»). Из новейших композиторов в его репертуар входят Шнитке, Щедрин и Пярт – авторы, сохранившие верность высоким идеалам.

Не так давно я был на концерте Владимира Спивакова в Карнеги-холле: переполненный зал, много молодежи... После концерта, пробираясь к выходу сквозь нарядную возбужденную толпу, я прислушивался к разговорам, присматривался к лицам: они прекрасны, они сияют, одухотворенные только что прозвучавшей музыкой.

А звучали Брамс, Стравинский, Шостакович – программа, которую облегченной ну никак не назовешь. И знаете чему зал аплодировал азартнее всего? Стравинскому! А почему? Да потому, что Спиваков сыграл его «Итальянскую сюиту» с таким увлечением, напором и блеском, что слушатели, многие из которых, как я подозреваю, слышали музыку Стравинского впервые в жизни, были ею захвачены и очарованы.

Вот он, секрет Спивакова, вот его миссия: он сообщает высокому модернизму, чьи лидеры к публике, чего уж там греха таить, иногда питали чувства весьма недружелюбные (а публика в ответ платила им той же монетою), «человеческое лицо». Тот же Стравинский всю жизнь прятался за разными масками, любил провозглашать, что и музыка вообще, и его собственная в частности, «ничего не выражает» и уж тем более «ничего не изображает». «Нет, – настаивает Спиваков, беря в руки скрипку или выходя к оркестру с дирижерской палочкой, – и выражает, и изображает. Вот послушайте!»

Скрипач Натан Мильштейн, хорошо знавший Стравинского, доказывал мне, что на самом-то деле Игорю Федоровичу нравилось иметь успех, просто жизнь его столько раз царапала, что у него выросла защитная броня, а уж тогда сложилась и соответствующая эстетика. Не знаю, не знаю. Но точно знаю, что творческая стратегия Спивакова, как бы ни фыркали на нее «снобы в коротких штанишках», обожающие повторять процитированные выше высказывания Стравинского, абсолютно легитимна.

Классические музыканты редко становятся объектом всенародной любви в России. Сразу выведем за скобки легендарных оперных певцов прошлых времен: Собинова, Козловского, Лемешева. (Заметим, все – тенора.) Над ними, разумеется, возвышается гигантская фигура Шаляпина, именно что баса, каким-то непостижимым лично для меня образом сумевшего завоевать позицию номер один. Его рекорд никем еще не побит.

Но вспомним несомненных чемпионов советской поры: скрипача Ойстраха, пианистов Рихтера и Гилельса, дирижеров Мравинского, Светланова и Кондрашина. Они служили образцами, были всесоюзно (и даже всемирно) знамениты, но их лица (и личности) в народном сознании не пропечатывались. Это было обусловлено эпохой. Государству нужны были некие символы, а не конкретные личности. Вот Ойстрах – символ советского скрипача, а уж что это за человек, каков он в приватной жизни – это не должно было быть известно.

На Спивакове, в восьмидесятые годы, эта тенденция стала меняться. Тут многое сошлось: начальство как-то размагнитилось, отечественное телевидение стало более амбициозным и предприимчивым. В тот исторический момент оно нашло в лице Спивакова идеального героя: классический музыкант мирового масштаба, широкоплечий красавец, звучным баритоном цитирующий – разбуди его ночью! – Цветаеву, Ахматову и Бродского.

Еще важно, что Спиваков именно скрипач, причем прекрасной выучки. Скрипач для ТВ – самая подходящая натура: пианиста рояль заслоняет, а у виолончелиста, даже самого гениального, взаимоотношения со своим инструментом для «картинки» какие-то не вполне благопристойные – посмотрите, сами увидите. Но скрипач тоже не всякий годится: некоторые закусывают губы, корчат рожи. Крупный план этого не любит. А у Спивакова – величаявая осанка, плавные движения рук, благородное бледное лицо, и все это существует в редком единстве, исключаящем какую бы то ни было внутреннюю фальшь или напряжение.

К Спивакову отношение особое: его любят. А любят потому, что он делает великое дело, по секрету и на глазах у всех.

Сначала скрипач Спиваков создал в 1979 году камерный оркестр «Виртуозы Москвы», затем, в 2004-м, – Национальный филармонический оркестр России. Уже больше двадцати лет существует созданный им благотворительный детский фонд, известный теперь во всем мире. Кто-то скажет: разбрасывается! уж лучше играл бы на скрипке! Но Спиваков не может жить по-другому. Ему всегда было тесно в узком пространстве личного успеха. Его неумолимо притягивает желание поделиться музыкой, добром, участливостью, «поделиться собой». И ответная эмоция публики делает его сильнее.

За помощь в работе над этими диалогами мы с Владимиром Спиваковым сердечно благодарим Елену Шубину, Сати Спивакову, Ларису Саенко и Кларису Пульсон.

Соломон Волков

Интродукция (молитвы в футляре)

ВОЛКОВ: Я знаю, что всякий путешествующий скрипач пуще зеницы ока бережет свою скрипку. И все самое дорогое он укладывает рядом с нею – в футляр,местилище реликвий, того, что особенно памятно, с чем не расстаются. Что хранится в твоём футляре от скрипки?

СПИВАКОВ: Я не люблю броских вещей и не люблю фальшивых нот – ни в оркестре, ни на скрипке, ни в жизни. Самое дорогое, что храню в футляре скрипки, – это письма моих родителей, фотографии жены, детей, папы и мамы, Леонарда Бернстайна. И три молитвы: во-первых, молитва отца Александра Меня, во-вторых, последняя молитва великого русского философа Ивана Ильина, исчерпывающе простая: «Соблуди мою свободу в жизни и в творчестве, ибо свобода моя – свершение воли Твоей».

И еще, самая, наверное, главная, – молитва матери Терезы «Я просила...», которая стала для меня путеводной нитью в жизни:

Я просила Бога забрать мою гордыню,
и Бог ответил мне – нет.

Он сказал, что гордыню не забирают – от нее отрекаются.
Я просила Бога исцелить мою прикованную к постели дочку.

Бог сказал мне – нет. Душа ее в надежности,
а тело все равно умрет.

Я просила Бога даровать мне терпение, и Бог сказал – нет.

Он сказал, что терпение появляется в результате
испытаний – его не дают, а заслуживают.

Я просила Бога подарить мне счастье, и Бог сказал – нет.
Он сказал, что дает благословение, а буду ли я счастлива
или нет – зависит от меня.

Я просила Бога уберечь меня от боли, и Бог сказал – нет.
Он сказал, что страдания отворачивают человека от
мирских
забот и приводят к Нему.

Я просила Бога, чтобы дух мой рос, и Бог сказал – нет.
Он сказал, что дух должен вырасти сам.

Я просила Бога научить меня любить всех людей так,
как Он любит меня.

Наконец, сказал Господь, ты поняла, что нужно просить.
Я просила – и Бог послал мне испытания,

чтобы закалить меня.

Я просила мудрости – и Бог послал мне проблемы,
над которыми нужно ломать голову.

Я просила мужества – и Бог послал мне опасности.

Я просила любви – и Бог послал несчастных,
которые нуждаются в моей помощи.

Я просила благ – и Бог дал мне возможности.

Я не получила ничего из того, что хотела, —
я получила все, что мне было НУЖНО!

Бог услышал мои молитвы.

1. Увертюра

Детство

ВОЛКОВ: Я хотел бы поговорить с тобой о детстве – о твоём детстве, о моем, о нашем общем детстве. Мы такие, какими нас вылепило наше детство. К тому же это детство советской поры для новых поколений уже из области мифологии. Они не понимают, в каких условиях происходил наш рост и как ситуация формировала и тебя, и меня, и миллионы других людей. Когда я начинаю думать о нашем детстве, я вдруг понимаю, что это уже история. Это все уже в прошлом. Каковы твои первые воспоминания? Что ты первым запомнил в своей жизни?

В коммуналках

СПИВАКОВ: Я родился в Башкирии, в городе, которого уже нет на карте, – это Черниковск, бывший Сталинский район Уфы, который был выделен в отдельный город, а теперь снова стал частью Уфы. Моя мама – Екатерина Осиповна Вайнтрауб – приехала туда из Ленинграда в 1942–1943-м, из блокадного Ленинграда. Там, в тылу, помогал «ковать победу» мой отец – Теодор Владимирович Спиваков, работая старшим мастером цеха номер один по производству двигателей для наших бомбардировщиков. Он был комиссован после тяжелых контузий, полученных в первые месяцы Великой Отечественной войны. Отец ушел добровольцем и воевал на Украинском фронте.

Поэтому в Уфе меня справедливо считают своим человеком, равно как и сам я считаю Уфу своим городом, ощущаю там себя как дома. Эти чувства разделяют со мной земляки-уфимцы Земфира, Юрий Шевчук или в прошлом – Рудольф Нуреев.

После войны семья переехала в Ленинград. Помню нашу первую питерскую комнатуху в Ковинском переулке с личной жилплощадью в шесть-семь квадратных метров: отец, сидя на диване, расположенном у одной стены, не вставая, качал ногой люльку у стены напротив. В этой комнатке мы жили вчетвером – вместе с появившейся на свет сестричкой.

Сама же коммуналка была огромной, представляя собой прообраз популярного тогда политического лозунга о «мирном сосуществовании всех наций». Под одной крышей уживались татары, евреи и русские, а всего там обитало человек двадцать, не меньше. Вопрос религиозных различий на повестке не стоял, поскольку все ходили поклоняться своим богам в Ленинградскую филармонию. Это и был наш общий храм.

Я рос в коммуналке, где была очередь в туалет, а в ванную комнату ходили по расписанию. Но никто никому не плевал в суп, и праздники отмечались сообща. Нравы обитателей нашей первой ленинградской квартиры, несмотря на скученность, отличались поразительным миролюбием. Кстати, там же, в Ковинском переулке, был польский католический костел, где я впервые услышал орган. Почти как у Пушкина:

Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался – слезы
Невольные и сладкие текли...

Мы тогда много раз переезжали – на расширение, так сказать: меняли семиметровую комнату на десятиметровую, а ту – на двенадцатиметровую... Проспект Газа, проспект Союза Печатников, потом поселились около Никольского собора. В той коммуналке замечательная соседка, истово верующая христианка Анна Ефимовна, однажды взяла меня с собой в церковь.

Она отмечала все церковные праздники, строго следовала постам, когда практически ничего не ела, только иногда кусочек хлеба с подсолнечным маслом. Поскольку мама работала во многих местах одновременно, а отец, так и не оправившийся от контузий, то работал, то болел, я оказался на попечении Анны Ефимовны. С ней я приобщился к храму уже не только ради музыки.

Ощущение раннего ленинградского детства у меня ахматовское – «был блаженной моей колыбелью / Темный город у грозной реки». Когда мы переехали в очередной раз – на улицу Некрасова – и жили где-то под крышей, соседка, Лидия Львовна Соковнина, отводила меня по утрам по пути на работу в детский садик. Она работала в Технологическом институте и вставала очень рано. Мы выходили из дома и погружались в темный город, а потом нас проглатывал темный троллейбус. Я додремывал в той темноте, вцепившись в драповое пальто Лидии Львовны, чтобы не потеряться. Потому что в темную рань троллейбус был уже переполнен.

СПИВАКОВ: В мир музыки меня ввела мама. Она садилась к пианино – для рояля у нас не было места, – а меня, младенца, усаживала сверху на крышку. Она рассказывала, что, еще не умея ходить, я подпрыгивал, когда она играла веселую музыку. А когда грустную – раскачивался из стороны в сторону. Моя мама замечательно играла на рояле. Она училась в Одесской консерватории вместе с Эмилем Гилельсом у того же педагога – Берты Михайловны Рейнгольд. Потом посещала занятия в Ленинградской консерватории. Мама потрясала своим совершенным слухом, могла впервые услышанный мотив тут же гармонизовать в песню, танец, свободно играла в любых тональностях, для нее никакого труда не составляла транспонировка.

ВОЛКОВ: То есть перенос мелодии из одного ключа в другой! Это очень редкий дар!

СПИВАКОВ: Если какой-нибудь солист жаловался, что ему неудобно петь, моя мама с легкостью предлагала: «Пожалуйста, я могу на полтона выше или на полтона ниже».

Она играла на рояле замечательно до последних дней жизни. Помню, много позже, в Москве, куда мы переехали, я вышел из лифта, подошел к нашей двери и замер – кто-то у нас блестяще исполнял концерт Шумана. Я задержался, пытался угадать: что за гость забрел в дом? А отпер дверь – и оказалось, что это моя немолодая мама играла по памяти этот концерт.

У меня было счастливое детство. У меня были чудесные добрые родители, которые постоянно кого-то опекали и подкармливали – сына дворника или сына пожарного. Отец был убежденный коммунист-романтик, честнейший человек. Мама – блокадница. Этим сказано все, потому что блокадники были особой категорией людей, и связи между ними были особыми. Мама всю жизнь переписывалась с подружками военных лет, которых судьба раскидала по миру. Помню, уже в Москве она получила письмо от одной из блокадниц. Я прочитал лежащее на столе письмо – женщина описывала, как трудно ей ухаживать за сыном-инвалидом, что сама она уже не в состоянии делать ему уколы, что он не может передвигаться, а она ослабела... Она писала, что не может достать инвалидной коляски.

Это были еще советские времена, но я уже ездил за границу, уже были какие-то знакомства и связи. Я снял телефонную

трубку, позвонил в Лондон и заказал кресло на колесах, которое невозможно было достать в СССР.

А потом пришла мама:

– Я получила письмо от подружки. Мы с ней вместе сбрасывали осколки фугасных бомб с крыши консерватории... Мы вместе вывозили раненых. Ей надо помочь.

– Не беспокойся, я уже все сделал, – успокоил я свою совестливую маму. Я знал, как свята для нее эта дружба.

Моя память сохранила голос Ольги Берггольц, звучащий из репродуктора:

И первый гроб, обитый кумачом,
Проехавший на катафалке красном,
Обрадовал людей – нам стало ясно,
Что к жизни возвращаемся и мы
Из недр нечеловеческой зимы.

И вот этот голос великой Берггольц я до сих пор слышу в своем сознании.

ВОЛКОВ: А с каким он у тебя инструментом ассоциируется?

СПИВАКОВ: С альтом. Альтовый голос Берггольц.

ВОЛКОВ: А что мама тебе читала? Из детства какие-нибудь книжки в памяти остались?

СПИВАКОВ: Мама работала круглосуточно, но старалась, урывала какие-то крохи свободного времени и читала мне иногда. Это были самые обычные детские книжки, которые всем тогда читали – Чуковский, Барто... Из них совершенно ничего не помню. Зато в памяти у меня остались стихи поэтов, которых вообще сейчас не вспоминают. И, наверное, не издают. Надсон, например. Кто его сейчас знает? Или Апухтин.

«Что, умерла, жива? Потише говорите,
Быть может, удалось на время ей заснуть...»
И кто-то предложил: ребенка принесите
И положите ей на грудь!
И вот на месте том, где прежде сердце билось,
Ребенок с плачем скрыл лицо свое...
О, если и теперь она не пробудилась, —
Все кончено, молитесь за нее!..

Если до сих пор знаю наизусть, значит, тогда произвели впечатление.

ВОЛКОВ: Апухтин и Надсон – и мои любимцы. Сейчас они совсем не в моде. Как ты на них набрел?!

СПИВАКОВ: Мне повезло. Я уже говорил о нашей соседке по коммуналке, Лидии Львовне Соковниной. Умнейшая русская женщина. Вот у нее была большая, тщательно подобранная библиотека. Она мне давала то, что любила сама.

ВОЛКОВ: А первую самостоятельно прочтенную книжку помнишь?

СПИВАКОВ: Я помню, что я впервые сыграл. Но первую прочтенную книжку – не помню совершенно.

ВОЛКОВ: Но наверняка был в детстве любимый герой, на которого хотелось быть похожим? Для меня таким был лермонтовский Печорин...

СПИВАКОВ: И у меня – Печорин! Холодный, отстраненный, совершенно неотразимый! Онегин тоже был мой герой. Но главное, уже с того раннего возраста я понимал: тут два героя – Онегин и Пушкин. Александр Сергеевич не только своего персонажа, но и себя рассматривал как бы со стороны, ему удавалось отстраниться. Редкое, между прочим, качество...

Первый учитель. Пустые струны

СПИВАКОВ: Мой путь в музыку не был устлан розами – для начала меня не приняли в Среднюю специальную музыкальную школу при Ленинградской консерватории имени Римского-Корсакова. Несмотря на то что пел я политически верно подобранную песню «По долинам и по взгорьям шла дивизия вперед», угадал все ноты и верно простучал ритм. Чувство ритма было с детства отработано деревянной ложкой по кастрюле. Это были мои первые игрушки.

Тогда я поступил в обычную районную музыкальную школу на Петроградской стороне, до которой надо было добираться автобусом. Мама почему-то решила отдать меня на виолончель. Я поносил инструмент две недели, упарился и взмолился дать мне что-нибудь полегче. Тогда мне дали скрипку. Но и с ней не заладилось поначалу.

Мой первый педагог Борис Эммануилович Крюгер изводил меня тем, что заставлял упражняться на пустых струнах. Я это совершенно не выносил, хотя потом, спустя много лет, пришлось опять это делать у Юрия Исаевича Янкелевича, потому что нужно было исправлять постановку правой руки.

Ужас ученических терзаний живо стоит в памяти до сих пор – эти пустые струны, ничего не значащие, кошмарные, эта сыплющаяся канифоль... Но однажды я услышал, как другой ученик Крюгера играет «Размышление» Чайковского. Эта музыка проникла в самое сердце! Я вернулся домой и одним пальцем на соль-струне подобрал запомнившуюся мелодию. Когда я пришел на следующий урок, учитель принялся традиционно меня журить:

– Опять Вова не демонстрирует никаких успехов, даже пустые струны не двигаются вперед никак.

– Подождите, – заступилась мама. – Он услышал вчера Толю Резниковского, который играл у вас «Размышление» Чайковского, и сам подобрал. Послушайте его, пожалуйста...

И я одним пальцем заиграл – та-ра-ра-ри-ра-ри...

– Кажется, из него что-то получится. Может быть... – заключил мой первый учитель.

ВОЛКОВ: О, Толя Резниковский! Как же, помню его...

СПИВАКОВ: А первый мой концерт сопровождался смехом в зале. Я должен был играть «Мазурку» Баклановой, был очень сосредоточен, но, выйдя на сцену, вдруг понял, что у меня что-то не в порядке с одеждой. Одежда на мне – согласно тогдашней

традиции для мальчиков дошкольного и младшего школьного возраста – была такая: чулки в рубчик, они крепились на резинках к «лифчику», который застегивался на животе. Поверх шли широкие, но короткие штанишки, державшиеся на лямках, перекинутых через плечи. То ли лифчик, то ли лямки меня подвели – штаны явно падали. Я положил скрипку на крышку рояля – для детей ее не открывали, деловито подтянул штаны повыше под непонятный мне общий смех, снова взял скрипку – и сыграл эту мазурку. Таким было мое первое выступление на публике. Прошло много лет, однако я помню все свои оплошности – и самые ранние, и двадцатилетней давности, и самые последние, – где, когда, в каком городе, в каком месте и в каком произведении я ошибся. Но ту мазурку я сыграл чисто, клянусь тебе...

Музшкола. Методы воспитания

СПИВАКОВ: Прошло некоторое время, и наконец меня приняли в Музыкальную школу имени Римского-Корсакова – в класс к Любове Марковне Сигал, ученице легендарного профессора Леопольда Ауэра. О его методах воспитания, заметим, она отзывалась нелицеприятно. Например, когда она, тогда совсем молодая девушка, начинала играть, то ставила правую ногу слегка косо. Он сказал ей один раз: «Люба, встань как следует, с опорой на левую ногу» – тогда считалось, что это хорошо. А когда через некоторое время она забыла об этом и по привычке снова поставила ногу не так, Ауэр подошел и врезал ей носком туфли прямо по правой голени. Тогда по моде носили жесткие штиблеты с острыми носами. Люба две недели, корчась от боли, пролежала в постели со льдом на кровяном отеке, не в силах прийти на урок. Вот такая школа была.

Сигал и сама была строга. Помню, как она меня учила вибрации, объясняя, что вибрация на скрипке – это как звучание души инструмента, совершенно поразительная палитра красок. Я понимал, что в каждом пальце должна быть точка золотого сечения, что пальцы должны ровно стоять на грифе, да только ручки мои были еще малы и неумелы.

– Опять просишь милостыню? Что ты просишь милостыню все время! – и Сигал давала мне довольно увесистую затрещину.

Или когда моя уставшая после работы мама придремывала на стуле, в то время как я выводил эти ужасные упражнения Шрадика и прочий кошмар, Сигал непременно ее одергивала: «Мадам, не спите!»

ВОЛКОВ: Строгость, похоже, в традиции у преподавателей музыки, в том числе и очень известных. Анна Николаевна Есипова, великий педагог, взрастившая талант Прокофьева была очень требовательной...

СПИВАКОВ: Во времена Есиповой в Петербургской консерватории вообще была строгая дисциплина – это были времена, когда ректором был Александр Константинович Глазунов. Тогда же преподавал Римский-Корсаков, которого бесконечно уважали и даже побаивались – причем не из-за его характера, а из-за его обширнейших знаний. К нему обращалось неимоверное количество людей с вопросами по оркестровке – и он на все знал ответ.

ВОЛКОВ: Римский-Корсаков был таким знатоком композиторской кухни, равных которому не было. Не знаю, согласишься ли ты со мной, но я считаю Римского-Корсакова нашим отечественным Вагнером. Мне кажется, что в России должен был бы быть в точности такой же его культ, как культ Вагнера, который существует на Западе, и особенно в Германии. Римский-Корсаков воплотил в музыке русские мифы – в «Сказании о невидимом граде Китеже». Его «Китеж» – это наш «Парсифаль». Правда ведь?

СПИВАКОВ: В широком смысле – да, так и есть. Только ой как тяжело из времени вытаскивать правду...

ВОЛКОВ: Эх, ну почему нет в России настоящего уважения к отечественным титанам?

СПИВАКОВ: Да есть уважение. Может быть, выражено не так, как ты имеешь в виду – не официальным признанием, не официальной памятью. Но композиторы, которые соприкасались с Римским-Корсаковым и считали его своим духовным наставником, сформировали последовательную цепь великой преемственности. Римский-Корсаков – Стравинский – Прокофьев – Шостакович.

ВОЛКОВ: И в наши дни цепь эту продолжает Родион Щедрин. Это все одна линия. Я уверен в том, что для Римского-Корсакова должен быть воздвигнут российский храм музыки, в котором будут идти оперы только этого русского гения и каждый год будут новые постановки, новые циклы. И стал бы такой храм местом паломничества, точно так же, как это имеет место с Вагнером в Байройте.

«Гнать таких надо!» Педагоги и одноклассники

ВОЛКОВ: В той школе, где нам с тобой довелось вместе учиться – при Ленинградской консерватории, – были потрясающие учителя. Мы мечтали посвятить себя музыке, но нам преподавали и общеобразовательные предметы, причем без особых скидок на то, что алгебра и геометрия нам особо в жизни не пригодятся. (Арифметика, может быть, и пригодилась бы, если бы мы лучше ее учили...)

СПИВАКОВ: Не поверишь – я помню, к собственному удивлению, формулу крахмала из органической химии! Потому что у нас была потрясающая учительница химии – мать замечательного скрипача Марка Комиссарова. Она говаривала, «голова нужна не только для того, чтобы на ней носить шляпу».

ВОЛКОВ: Помню ее на школьной лестнице – она стояла на верхней площадке, а я внизу. И оттуда, сверху, с высоты, она кричала: «Таких как ты, Волков, гнать надо со всех лестниц!»

СПИВАКОВ: Меня тоже сколько раз гнали! Помнишь нашего очень строгого завуча Елизавету Мартыновну Саркисян? Она всегда в черное одевалась и пронзительным голосом кричала мне через весь школьный коридор: «Спиваков! Мальчик! Тебя в этой школе не будет!» Это же самое она предрекала Голощекину, Афанасьеву и даже Янсонсу, который вообще был круглый отличник.

ВОЛКОВ: А сегодня Марис Янсонс признан одним из ведущих мировых дирижеров, является одним из самых востребованных и влиятельных современных музыкантов. Он руководит двумя коллективами, которые входят в пятерку ведущих оркестров мира по версии журнала «Граммофон», – Амстердамским оркестром «Концертгебау» и оркестром Баварского радио.

СПИВАКОВ: Я играл с обоими оркестрами – изумительные!

ВОЛКОВ: Марис – настоящий воспитатель оркестров. Он приходит не просто продемонстрировать свою виртуозность с тем или иным коллективом – он этот коллектив начинает лепить по-своему и формирует его в какое-то новое единство. То же самое и

ты делаешь со своими оркестрами.

СПИВАКОВ: Не будем забывать, что отец Мариса, Арвид Кришевич Янсонс, был превосходным дирижером и сотрудничал с Мравинским! Он многое передал сыну. Я помню, как Марис принес на один из уроков к учительнице по музыкальной литературе Музе Вениаминовне разбор Третьей симфонии Бетховена!

ВОЛКОВ: А я вспоминаю, как Марис организовал в школе некий «Клуб Друзей Искусства», который немедленно окрестили «Клубом Добровольных Идиотов», и мы слушали «авангардную» музыку, которую тогда было очень трудно достать.

Отец Мариса привез из своих гастролей японскую пластинку «Петрушки» Стравинского, и мы на условиях жесткого соблюдения конспирации, собравшись вместе, слушали ее. Это было наподобие подпольных маевок 1905 года. Сейчас покажется абсурдом, но в то время было запрещено слушать записи Стравинского! Это считалось подрывной акцией. Впечатление от этого запретного, тайного слушания было еще более острым и запоминающимся.

СПИВАКОВ: Янсонс приехал из Риги и не очень хорошо говорил по-русски, поскольку его родным был латышский язык, и еще он прекрасно владел немецким. Но по-русски некоторые его фразы звучали комично. Например, он мог сказать о нашем однокашнике-хохмаче – «он был очень остроумный на язык».

ВОЛКОВ: Когда я приехал в Ленинград и поступил к вам в школу, он уже безупречно владел русским.

СПИВАКОВ: Янсонс вообще выделялся среди нас. Все ясно понимали, что он аристократ. Мы в сравнении с ним были просто пролетарии. Когда мы переодевались в школьном спортивном зале перед игрой в баскетбол, то не без зависти смотрели на его шелковые белые трусы. Потому что все остальные члены нашей команды носили одинаковые черные сатиновые. В нашей команде играли Марис Янсонс, Вадик Афанасьев, Додик Голощекин – ну и я тоже играл.

ВОЛКОВ: Команда будущих звезд, хотя и не в мире спорта, а в мире музыки. Я, избегавший спортзала как чумы, тебе ужасно завидовал. Как скрипачу – само собой, но еще и потому, что ты был сильнее и спортивнее меня, такого абсолютного еврейского

хлюпика. Только я не помню, когда же ты увлекся этим, что сейчас называется, бодибилдингом?

СПИВАКОВ: Я вначале был такой же слабак, как и ты, не мог ни разу подтянуться на кольцах!

ВОЛКОВ: Кольца!.. Ну ты даешь.

СПИВАКОВ: Не мог даже на шест взобраться.

ВОЛКОВ: Ты таки смог туда взобраться?!

СПИВАКОВ: Не так давно, во время съемок телефильма, меня привезли в этот наш спортивный зал, я был в обычных, не спортивных, ботинках, в кожаной куртке. Как увидел шест – не смог одолеть желания вновь на него взобраться. В нашем детстве шесты были деревянные, довольно легко по ним можно было влезть, а у нынешних школьников – железные, руки-ноги скользят. Но я все-таки долез до самого верха, подтягиваясь только на руках, – и заслужил аплодисменты молодого поколения!

Урок физкультуры. Отправить в нокаут

СПИВАКОВ: А начал я заниматься спортом, потому что выхода другого просто не было. Когда мы, мальчишки со скрипачками, выходили из школы в Матвеевом переулке, нас обычно поджидала группа ребят из ПТУ. Они не делали никаких скидок «гнилым интеллигентам» – нас нещадно били. Причем самому высокому из нас, пианисту Олегу Барсову, доставалось больше других – как самому большому.

Жаловаться мы, по своему кодексу чести, не ходили. А вот за советом я решил обратиться к физруку – что делать, когда тебя бьют? Он говорит: сдачи давать! Пойди займись боксом, у меня есть приятель-тренер, он тебя примет.

ВОЛКОВ: Но послушай, первая заповедь музыканта – береги руки как зеницу ока!

СПИВАКОВ: Ты просто не понимаешь – в боксе перевязывают руки, можно выбить только один палец, и то если неправильно его держишь.

ВОЛКОВ: Ну ты небось его и выбил?

СПИВАКОВ: Да, выбивал пару раз. Начало вообще было неприятным. Друг нашего физрука, к которому я пришел, так сказать, по протекции, надел мне перчатки, поставил – и давай по мне лупить как по груше. Он меня как следует нокаутировал и говорит: приходи завтра. Я, признаться, задумался – а надо ли? Пэтэушники и то не так дубасят. Но собрал волю в кулак – и пошел.

Второй раз он мне сначала размяться дал – мы мячи с песком покидали. А потом опять: перчатки на руки – и в нокаут. Я еще более засомневался, связываться ли мне с таким наставником. Но пришел и в третий раз. Думаю, уж лучше потерпеть от профессионала, чем всю жизнь всякая шпана меня будет за грушу держать. Тренер, увидев меня на следующий день, неожиданно подобрел: «Ладно, теперь мы начнем заниматься». И после этого уже по-настоящему взялся меня учить. И эти навыки бокса мне, кстати сказать, несколько раз спасали жизнь.

ВОЛКОВ: А сейчас детей как раз чуть ли не с пеленок «отдают на спорт». Или – учат языкам, компьютеру. А вот учить музыке стало немодно, приоритеты другие...

СПИВАКОВ: И это печально. Не стану употреблять более сильное слово. Это плохо, и не только для самого ребенка, который лишается огромного прекрасного мира. Это в первую очередь недальновидно для общества. Ничего дурного про спорт сказать не хочу – повторяюсь, я сам и в баскетбол играл, и боксом занимался. Только во всем нужна мера и здравый смысл.

Самый простой пример. Что происходит с людьми на футбольных матчах, на рок-концертах? Пробуждается немотивированная агрессия, откуда-то из глубины поднимается самое темное и дурное, злое. Они идут громить витрины, жечь машины, рушить все вокруг... И так во всем мире! Несколько лет назад мы с оркестром выступали в Риме. Концерт закончился одновременно с футбольным матчем команд «Рома» и «Наполи». Как потом выяснилось, победили неаполитанцы. Мы с импресарио вышли на улицу, стали искать машину и... обнаружили ее в чудовищном виде. Стекла выбиты, обивка порезана, все раскурочено... И лишь потому, что у машины были неаполитанские номера. А теперь скажите – возможно ли представить себе драку в консерватории на концерте классической музыки? Ни-ког-да! Даже вообразить невозможно. Фанаты Дениса Мацуева не станут драться с почитателями Николая Луганского, а знатоки Шнитке и поклонники Пендерецкого не будут выяснять отношения с помощью физической силы. Посмотрите на просветленные, одухотворенные лица слушателей – и все становится очевидно. Уже древние это понимали, вспомним Аристотеля: «Музыка способна оказывать известное воздействие на этическую сторону души». Классическая музыка, не побоюсь повторить банальные истины, объединяет, сближает, облагораживает, возвышает, пробуждает добрые чувства. И в конечном счете возвращает душе мир и гармонию.

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту —
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста.

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито.

Осип Мандельштам

Наши наставники. Образец несправедливости

СПИВАКОВ: Ты не поверишь, но в школе я пел в первых сопрано, очень высоким голосом. И вдруг в один прекрасный день голос сломался, произошла мутация. Я заговорил таким тембром, как говорю сегодня. Это случилось враз. Помню, наш математик Блохин вызвал меня к доске ответить по теореме Пифагора – а я вдруг заговорил басом.

«Садись, Федор Иванович!» – сказал он мне. И с тех пор так меня и звал – Федор Иванович. Шалапин, стало быть.

ВОЛКОВ: Наш математик был замечательным образом несправедлив. Если бы он по справедливости оценивал мои успехи в области математики, то я бы никогда этой школы не окончил. Мы рассаживались на его уроках стратегически выверенно: впереди меня сидел Марис Янсонс, за ним я, за мной – жизнерадостный Марик Биргер из Винницы.

Янсонс, вечный отличник, знаток всего на свете, свою контрольную всегда выполнял на пять. Отличаясь неизменным благородством, он давал мне свою работу списать. Я в свою очередь давал списать сидящему за мной Марику. За абсолютно одну и ту же контрольную мы получали следующие оценки: Марис – заслуженную пятерку, я – четверку, а сидящий за моей спиной – тройку. Однако мы никогда не пытались опротестовать итоги.

А еще у нас была замечательная учительница по литературе – Нелли Наумовна Наумова, автор хороших книжек о творчестве Толстого, Тургенева, фантастический эрудит. В атмосфере тех лет, а тем более в школе, если бы стало известно, что педагог помянул, к примеру, Хлебникова или символистов, у ответственных товарищей брови поползли бы вверх: не понимаем! А она на первом же уроке, когда я только приехал из Риги, процитировала «О, закрой» Брюсова. «О, закрой свои бледные ноги», – пробасила она. Я обомлел... С ней можно было разговаривать серьезно и доверительно.

СПИВАКОВ: А мы с ней подружились после одного из моих выступлений о Пушкине. Потому что она пришла в класс и сказала – ну, кто из вас может рассказать что-нибудь интересное о поэме Пушкина «Цыганы»?

Я очень любил Пушкина и любил докапываться до многих

вещей – как тогда, так, впрочем, и сейчас. И я с ходу запомнил слова оригинальной цыганской песни, которая, собственно, и стала поводом для написания поэмы. Я встал и запел на цыганском языке «Бей меня, режь меня, на уголья клади меня...» – и так далее до конца. После этого я стал ее любимцем.

Кстати, хочу тебе сказать, что помню, как ты играл на скрипке «Вальс» Дебюсси. Когда играю эту пьесу теперь, всегда вспоминаю тебя.

ВОЛКОВ: Тогда Дебюсси считался модернистом. Но когда я его играл, то думал о тебе. Я восхищался тобой и понимал, что никогда в жизни так не буду играть! Ты брал в руки скрипку и уже тогда извлекал из нее тот особый, эмоциональный, насыщенный, красочный звук, который стал твоим фирменным знаком. И я понимал, что научить этому нельзя, это то, с чем человек рождается. Ты родился с этим удивительным, неповторимым звуком в душе.

И при этом даре музыканта ты был потрясающе заводным парнем: прыгал, бегал, всех нас смешил, не боялся в спортзале выкладываться до последней капли пота. Другой бы превратился в маленький прижизненный памятник самому себе, не дай бог повредить пальчики. Ты был совсем другим – заводила, душа класса, всё вокруг тебя крутилось. Когда на переменах Додик Голощекин садился к фортепиано и начинал лабать буги-вуги, а ты – выделывать какие-то невероятные коленца, всё вокруг вспыхивало радостью!

СПИВАКОВ: Несмотря на возвышенные начала, мои школьные годы не обошлись без мальчишечьего хулиганства. Не со зла, а для потехи мы подкладывали на стул не самым любимым учителям самодельные «взрывпакеты». Делались они так – устанавливаешь вертикально патефонную иглолку, потом прижимаешь и закрепляешь ее скатанным кусочком хлеба, а сверху – пистон. И, когда учитель садился, раздавался взрыв. Я тогда начал увлекаться химией, проводил дома опыты с пенициллином, который продавался в аптеках без всяких рецептов. Эмпирическим путем я определил, что если его – это же просто плесень – поджечь, он источает страшное зловоние. Я принес шесть таблеток в школу – и поджег их все сразу. В результате я сорвал шесть уроков, чего никому в нашей школе до меня еще не удавалось.

Сначала «вредителя» распознать не могли – все молчали, а потом все же кто-то стукнул. Завуч Елизавета Мартыновна вызвала моего отца и сообщила ему, что сына на две недели

ИСКЛЮЧАЮТ ИЗ ШКОЛЫ.

Под ноль. Отцовская наука

СПИВАКОВ: Мой отец родом из Одессы. Крепко сбитый от природы, в молодости он работал в порту грузчиком. Он мог бы врезать мне по-настоящему (чем, однако, не пользовался), один только раз приложил – за вранье, одним махом отучив на всю жизнь от этой вредной привычки.

Так вот, после разговора в учительской идем мы молча через мостик к Театральной площади. Лютая зима, я в шапке-ушанке с опущенными ушами. Спрашиваю: Папа, а куда мы идем? Он говорит: Мы идем в парикмахерскую. – Как в парикмахерскую? Я же недавно стригся! Он говорит: Ничего, сейчас мы еще разок пострижемся.

Пришли в парикмахерскую, я сел в кресло, накинули мне на плечи белую простынь – как стричь будем мальчика? Отец и говорит – под нулевку! Даже парикмахер ахнул – да вы что, зима-то какая!

«Снявши голову, по волосам не плачут», – отрезал отец.

А я только за девушками начал ухаживать! И для пущего впечатления укладывал волосы лимонадом, чтобы лежали хорошо, – гелей, как ты помнишь, тогда не было. И вот я, холодея, вижу в зеркале, как падают мои черные локоны на белые простыни...

Шапка стала на три размера больше, задувало туда со страшной силой. Все, кто приходил в дом – а я неизменно бежал к дверям открывать, – говорили: вы посмотрите, это же вылитый Маяковский!.. Это не утешало. Тем более что через две недели должен был состояться отчетный концерт школы. Я тогда учился у Вениамина Иосифовича Шера, изумительного человека и педагога, и должен был играть его «Концертную пьесу», довольно трудное сочинение.

На тот отчетный концерт я пришел в ушанке, в ней и разыгрывался до последнего момента, потому что стеснялся бритой головы. Поскольку я был исключен из школы на две недели, то никто меня в моем новом имидже еще не видел. А когда я, скинув ушанку, вышел в зал – лысый совершенно, и все впервые увидели меня, не веря своим глазам, – раздались и смех, и аплодисменты. Я мужественно поднял скрипку – и все-таки хорошо сыграл эту пьесу.

Успех был огромный – но не от моего выступления, а от «папиного». Через неделю его почин был подхвачен многими родителями, и нас уже ходила по школе целая лысая команда из пяти-шести шалопаев – мы организовали «союз лысых»!

Переезд в Москву. Высокохудожественный прогульщик

ВОЛКОВ: Я, как и ты, учился у Шера, к нему и в Ленинградскую консерваторию поступил. А ты вдруг уехал в Москву...

СПИВАКОВ: Да, и в Москве меня тоже выгоняли из школы. Сначала – за прогулы: я пропустил девяносто шесть учебных дней.

В Москве я жил в одной чудесной семье, у женщины по имени Стефания Осиповна Бернштейн. Она преподавала английский язык, была профессором в Академии внешней торговли. Ее бабушка Стелла Генриховна в свои девяносто лет выучила английский, слушая передачи по телевидению, на рояле играла. С чудесной дочкой Стефании Осиповны Мариной мы дружим до сих пор.

В этой квартире еще жил художник Александр Васильевич Буторов – совершенно потрясающий человек, настоящий служитель высокого искусства. Ему вообще ничего не нужно было: хлеб, вода, краски – и всё, аскет такой. Он учился у знаменитого Чистякова^[1]. Благодаря ему я настолько влюбился в живопись, что стал ходить не в школу, а в музеи. А так как я был пионервожатым у младших школьников, то и их стал водить с собой в Третьяковскую галерею, правда, не срывая с уроков. Я с упоением рассказывал им про пейзажи Сильвестра Щедрина, про портреты Боровиковского и Левицкого, про библейские сюжеты Александра Иванова, про романтизм после восстания декабристов, про критический реализм и так далее, до советского периода. Вот за это меня пытались исключить из школы в первый раз.

С Александром Васильевичем я начал заниматься живописью, ездил с ним на пленэр за компанию. Мне было пятнадцать лет. Однажды вместе с Буторовым я шел по Рождественскому бульвару – в ватнике, жутких сапогах и с этюдником. И по дороге нам встретился мой профессор Янкелевич, который жил неподалеку.

– Это ты куда собрался? – спрашивает.

– На пленэр, – отвечаю я.

– Угу, – буркнул он, – завтра пленэр будет у меня дома, зайдешь ко мне.

Когда я пришел к нему на следующий день, он сказал: «Либо будешь заниматься живописью, либо будешь играть на скрипке».

Я выбрал скрипку. Но должен сказать, что живопись мне давалась хорошо, я делал успехи, писал натюрморты и пейзажи, мне это дико нравилось. По шесть часов мог сидеть с этюдником. На скрипке так долго никогда не играл, был довольно ленивым, а вот живопись меня увлекла тогда по-настоящему.

Осталось несколько памятных картин – например, этюд, который стоит у меня в кабинете в Доме музыки. Я писал его на Немане, в литовском городке Бирштонас. Там в местном костеле играл орган, женщина вручную раздувала меха. Органист, Паулюс его звали, пригласил меня как-то поиграть. И, когда заиграла скрипка, люди решили, что это «голос сверху». В общем, получилось почти как у Блока – «девушка пела в церковном хоре», – но тут пела скрипка.

Это был первый опыт игры с органом, который неожиданно продолжился в Монреале через много лет. Я отправился на конкурс скрипачей, очень трудный, один из самых сложных в мире. Со мной вместе поехали Гидон Кремер, Олег Крыса, Юрий Мазуркевич, все трое – ученики Ойстраха. Перед последним туром по условиям конкурса надлежало провести неделю в изоляции от внешнего мира. Мы должны были самостоятельно, без посторонней помощи, выучить современное сочинение канадского композитора. Нас отправили в женский монастырь. В этот момент я тяжело заболел – сильно простудился. И – никогда этого не забуду – очень пожилая монахиня, ее звали Эжени де Жезю, прислала ко мне молодую монахиню, которая растирала мне все тело какими-то очень пахучими снадобьями. Я ужасно стеснялся, а она – еще больше. Через два дня я чудесным образом поправился. Желая отблагодарить сестер за доброту и заботу, я пошел в их часовню и вместе с органисткой играл им, а они все за меня молились. На том конкурсе в Монреале я получил первую премию. Сестра Эжени де Жезю подарила мне набор вилок, ножей, ложек серебряных, которые до сих пор сохранились.

А этюд, сделанный на Немане в Бирштонасе, я подарил своему соседу по общежитию с дарственной надписью. Но потом он украл у меня зимние ботинки – а зимы стояли лютые в Москве, мне пришлось оборачивать ноги газетами, чтобы не мерзнуть, и ходить в тоненьких ботиночках... Однажды я уличил вора и отобрал свой подарок назад.

ВОЛКОВ: И у меня есть твой чудесный рисунок – рижский пейзаж...

СПИВАКОВ: Да. И у некоторых девушек до сих пор есть. Мне даже один дилер сказал, что хотел купить мою картину у каких-то

людей, но они не отдали. У моей жены Сати есть в Париже – «Натюрморт с анютиными глазками». Он был написан, когда мне было шестнадцать-семнадцать лет.

ВОЛКОВ: А сейчас уже не тянет к холсту?

СПИВАКОВ: Нет, этим же надо заниматься всерьез, отдаваться – как и в любом деле.

ВОЛКОВ: А почему, собственно, ты переехал из Ленинграда в Москву? Должен тебе сказать, что это было воспринято как некоторая измена Питеру. Вот и Спиваков уехал в Москву, говорили оставшиеся, имея в виду, что в Ленинграде выше головы не прыгнешь, добраться до вершины не получится, как ни старайся.

СПИВАКОВ: Я играл на одном из всесоюзных конкурсов в Москве, где меня слышали Юрий Исаевич Янкелевич и его близкая подруга, которая работала у него аккомпаниатором. Она подошла к моей маме и сказала, что Юрий Исаевич считает, что Володя очень талантливый человек, что хорошо бы ему поучиться в Москве и исправить некоторые технологические недостатки.

ВОЛКОВ: Ты был прав. Вениамин Иосифович Шер, наш общий учитель, был милейший, добрый, чудесный человек и очень образованный музыкант, в придачу увлекающийся живописью. Я помню, как он отправлял меня сбегать в книжный магазин: «В продаже появился венгерский альбом Дега. Вот тебе деньги, голубчик, купи, принеси мне». А я уж тогда покупаю и ему и себе. В плане истории искусства, культуры общение с ним было колоссальной школой. А вот вопросами технологии игры на скрипке он, мне кажется, просто не очень интересовался.

СПИВАКОВ: В то время как Юрий Исаевич, наоборот, очень даже интересовался, он даже писал книги по этому вопросу. У него есть работа о переходах, например, – специфическая вещь о передвижении левой руки по грифу. Как это правильно делать, чтобы добиться высокой техники игры. А «разбрасываться» в своих интересах, увлечениях и пристрастиях в те времена было как-то не принято в нашей стране. В отличие, например, от Китая, где я был поражен широтой интересов молодых людей. На пресс-конференции в Китае – в единственном месте в мире – меня расспрашивали обо всем на свете: начиная от моих привязанностей, скажем, в китайской живописи – а это Ци Байши,

Сюй Бэйхун – и заканчивая философией – представители даосизма Ши Бо и Лао-цзы, Конфуций и конфуцианство, маизмы, натурфилософия (инь – ян), буддизм в I веке н. э. Мы обсуждали наследие Мо-цзы, который высказывал сентенции, очень близкие по духу к учению Иисуса Христа, к христианскому евангелизму, за сотни лет до Рождества Христова.

ВОЛКОВ: Должен заметить, что в области, связанной с профессиональным обучением искусству, да и вообще мастерству, советские вузы стояли на недостигаемой высоте. И достижения московской школы, труды Янкелевича были уникальным мировым явлением. О них сейчас в России как-то подзабыли. А в Китае, в Японии, наоборот, эти книги переводятся, их штудируют. Потому что советские педагоги настолько глубоко погружались в вопросы технологии обучения ремеслу, что это уже становилось высоким искусством.

СПИВАКОВ: То, что демонстрировали наши педагоги, было невероятным высоким служением. Сейчас это понятие почти исчезло, служитель культуры – уходящая натура. На наших глазах происходит смена жизненных приоритетов, подмена настоящих ценностей внешними признаками благополучия и благосостояния.

ВОЛКОВ: Деньги тоже нужны в материальном мире...

СПИВАКОВ: Очень глубоко объяснял эту актуальную и по сей день дилемму Владимир Соловьев. В работе «Когда Россия свернула со своего пути» он утверждает, что путь России – духовный и именно в силу этого в материальной области – жизненного обустройства, комфорта, потребительства – мы не достигли таких больших высот, как Запад. Но никто не отнимет того, что Россия велика потрясающей духовной силой. Именно благодаря этому духу, как отец мне говорил, мы выиграли Великую Отечественную войну... Мне кажется, что две эти линии – духовное и материальное – неравномерно развиваются в сознании нации.

ВОЛКОВ: Да, хорошо бы они развивались поравномернее...

Юрий Янкелевич. Розыгрыш

СПИВАКОВ: Мой педагог Юрий Исаевич Янкелевич был как раз таким служителем. Он вел урок, даже если прихватывало сердце или был жар. Он ставил себе градусник, смотрел – ртутный столбик показывал 38,5. Молча откладывал градусник и продолжал работать. Продолжал заниматься с нами, учениками. Мы его очень любили. Очень.

ВОЛКОВ: Расскажи о Янкелевиче поподробнее. Ведь он был одним из главных создателей легендарной советской скрипичной школы...

СПИВАКОВ: Он заставлял нас слушать диски старых итальянских певцов, мастеров бельканто. И говорил, что скрипка – не от слова «скрипеть». Еще у нашего профессора были прозвища для всех учеников, немного грубоватые. Один у него был «поц в двух отделениях», потому что обычно в каждом отделении ухитрялся облажаться немного. Другой у него был «поц с тяжелой наследственностью алкоголика». Всё это – очень известные ныне скрипачи, имена называть не стану. А я у него был «поц, утомленный высшим образованием», потому что однажды я играл фугу Баха – а там помимо темы, фуги как таковой, есть еще интерлюдии, интермедии. Так вот, я обнаружил тему в этой интерлюдии, она была наметками, как бы завуалированно. Он говорит:

– Почему ты так играешь?

– Ну, здесь же тема...

– Где?

– Вот: рам-пам-пим па-па-пам, ра-та-та-та-та-та-та...

– Да-а-а... – только и протянул он. Потом помолчал некоторое время, разглаживая усы, и сказал: – Сумасшедший, ты прав.

Когда он учился вождению, то говорил, что самый страшный свет – это зеленый. Я говорю: «Почему, Юрий Исаевич?» – «Потому что он мгновенно может переключиться на красный». А однажды он ехал со своим инструктором, и тот очень резко сказал: «Ручной тормоз, Юрий Исаевич!» Янкелевич схватился за ручной тормоз со страшной силой и вырвал его из гнезда...

Мы провожали его часто до дома – он жил на Рождественском бульваре. Мне снимали угол неподалеку от него, так он приходил воочию убедиться, занимаюсь ли я, сколько, усердно ли, потому что я готовился к конкурсу. Для многих из нас он был как отец,

хотя сам не держал возрастной дистанции. Он вникал во все тонкости жизни своих учеников: кто за кем ухаживает, когда у кого свадьба, если развод, то почему, по каким причинам. Янкелевич любил шутку и позволял подшучивать над собой, чем мы и пользовались. Вот, например, какой розыгрыш я однажды устроил для любимого учителя.

В 1969 году, после победы на конкурсе, я в прекрасном настроении летел из Монреаля через Париж в Москву. Юрий Исаевич очень мной гордился, я был в курсе, что его по этому поводу вызвал к себе Свешников, тогдашний ректор консерватории: «Ваш ученик опять получил премию. Поздравляем». Неожиданно узнаю от Бруно Монсенжона, который снял колоссальный фильм о Гленне Гульде, что Юрий Исаевич дает мастер-классы в Париже и мы, таким образом, оказываемся там одновременно. У Бруно уже был запланирован ужин с Янкелевичем в кафе около «Гранд Опера» в Париже. Я и предложил: «Давай разыграем его. Скажи, что есть один французский скрипач, который просто сгорает от нетерпения сыграть перед ним». Юрий Исаевич любезно согласился на встречу.

Я купил парик, надел очки, подобрал себе эксцентричный наряд. И поскольку мне – по сценарию задуманного розыгрыша – надо было несколько фраз сказать на французском, который я практически не знал, я взял самоучитель и вызубрил урок № 3.

Прихожу в кафе – сидит Юрий Исаевич, сидит Монсенжон. Я подсаживаюсь, Бруно представляет меня как француза. Юрий Исаевич вежливо приветствует – бон суар. Я отвечаю ему одной фразой – что-то о моем репертуаре. А потом оборачиваюсь к Бруно и выпаливаю урок № 3, чтобы стало очевидно, что я – француз настоящий.

Бруно кивает, поддакивает, а я в это время начинаю под столом трогать Юрия Исаевича за ногу. Он напрягается, обращается к Бруно по-русски – что, мол, за странный это тип? Янкелевич от меня отодвигается подальше, а я еще нахальней его колени прижимаю. Он начинает возмущаться:

– Слушай, Бруно, кого ты привел? Мне наплевать на то, как он играет, я должен немедленно избавиться от него.

На нас стали обращать внимание окружающие – сценка забавная даже для Парижа: к возмущенному пожилому человеку пристает молодой нахал. Я наконец понял, что пора снимать парик... Мы обнялись, расцеловались и покатались со смеху. А смеялся он мощно, всем телом. И долго еще вспоминал этот розыгрыш.

«Скрипка и немножко нервно»

ВОЛКОВ: Володя, ты же был настоящий хулиган, тебя изгоняли из ленинградской школы несколько раз, из московского интерната – дважды, а из консерватории?

СПИВАКОВ: Тоже был на грани вылета. За спектакль, который я поставил. Выговоры получал довольно часто, за пропуски лекций по военному делу, например. Но за спектакль «Скрипка и немножко нервно» меня даже вызывал наш ректор Свешников к себе в кабинет...

В спектакле речь шла о том, что на серьезный международный конкурс из Советского Союза решили послать однорукого скрипача. У него была только левая рука. Вот такая идея. Я писал текст. Ввел двух нянечек (я всегда очень любил гардеробщиц, нянечек, простых людей – всегда привозил и привожу подарки в первую очередь им). Этих нянечек я посадил прямо на сцене. Они, как древнегреческий хор, комментировали действие «по-простому». Обсуждали, как ужасно действует жюри и профессора консерватории – выдвигают все время своих учеников и гробят тех, кто действительно, по-настоящему талантлив.

Был еще один, так сказать, режиссерский ход – я сделал этим нянечкам точки на лбу, как у индийских женщин, они называются бинди. Когда проходящие мимо спрашивали, что это у вас такое на лбу, нянечки отвечали: «Для псевдости». Такого слова не существует, мы его выдумали и вкладывали в него очень глубокий смысл...

Я до сих пор помню даже кусок этого текста – почти дословно. Шумы сделал за сценой: как грызутся львы и тигры. Специально с магнитофоном ходили записывать их рычание в зоопарк на Красной Пресне.

Костюмы – всё для той же «псевдости» – были взяты напрокат в каком-то театре. Такие стилизованные, из моцартовских спектаклей – парики, камзолы, все вроде как не из нашего времени, а в каком-то «датском королевстве». Это же было, как ты понимаешь, не про нас.

Сюжет состоял в том, что из всех замечательно играющих решили все-таки выбрать однорукого скрипача, потому что он морально устойчив, политически грамотен, активный комсомолец, комсорг группы, прошел десять километров на лыжах две недели назад, выполняет все общественные поручения беспрекословно, норму ГТО сдал на ура. Вот его, такого

замечательного, и решили послать. У него была фамилия Галушко, как сейчас помню. У нас был дальний родственник военнослужащий Галушко, поэтому я взял эту фамилию. В общем, Галушко этот выигрывает первую премию на конкурсе скрипачей в Латинской Америке. Все ждут его приезда с триумфом и, главное – концерта.

Тут выходит переодетый в женское платье Витя Полторацкий, он был очень полного сложения, садится как аккомпаниатор, за ним я выхожу: у меня одна рука, правая, спрятана в карман так, что пустой рукав торчит, во второй руке – скрипка. Все ждут, что будет дальше. С противоположной стороны сцены выходит мой сокурсник Эдик Тадевосян, талантливый скрипач, ученик Леонида Когана, – со смычком. Он меня причесывает вначале, помогает привести себя в порядок, чтобы я был «комильфо». И... мы начинаем играть – ни больше ни меньше «Пляску ведьм» Паганини. Я играю левой рукой по грифу скрипки, он играет правой рукой смычком, обняв меня за плечо. Причем от природы у него было фантастическое стаккато. Фантастическое! Там у Паганини пара пассажей была таких, которые мы запузарили так, что!.. Потом там есть такой прием – пиццикато левой руки, щипком. Я играю – тагадагадам, тагадагадам, пам. Он отрывал правую руку – и я левой рукой – тагадагадагадага, тагадагадам, тагадагадам... Ну, зал просто сошел с ума!

ВОЛКОВ: О, это был знаменитый номер – он разлетелся по всему Союзу! И какие последовали санкции за этот триумф?

СПИВАКОВ: Вызвал меня к себе Свешников и зловещим голосом спросил: «Что это такое, что за спектакль?.. Мне передали, что ты изобразил профессоров Московской консерватории в качестве животных, которые рычали за сценой! В общем, еще раз повторится – будешь исключен».

В итоге обошлось легким испугом. Вспоминаю все это с огромным удовольствием. Мы же долго репетировали, отработывали. Это тот случай, когда все сложилось. Сыграли один раз всего. Но есть свидетели, они еще живы.

«Музыканту с большой буквы». Давид Ойстрах

ВОЛКОВ: Расскажи о Давиде Федоровиче Ойстрахе...

СПИВАКОВ: Я перед Ойстрахом преклонялся и, официально не будучи его учеником, приходил в его класс вольнослушателем. Играл он совершенно, непревзойденно и человеком был необыкновенным. А когда я обыграл на конкурсе в Монреале его учеников и получил Гран-при, то он послал мне поздравительную телеграмму.

Я набрался храбрости и попросил как-то однажды у Давида Федоровича его фотографию на память. И вот стоим мы с ребятами на втором этаже – его класс № 8 был чуть дальше по коридору налево, а он вышел из своего класса и говорит: «Я принес фотографию. Есть ручка подписать?» Я протянул ручку, и Ойстрах подписал: «Блестящему скрипачу и музыканту Владимиру Спивакову с пожеланиями больших успехов». Отошел, спустился на несколько ступеней, потом вдруг остановился и повернул назад: «Можно мне ручку еще раз на минуточку попросить?» Взял и в слове «Музыкант» к букве М подставил палочки, чтобы слово стало с большой буквы. Я этого не забуду никогда: Музыкант с большой буквы, да от кого – от Ойстраха!

ВОЛКОВ: Наивысшая похвала, которую только можно было получить. А Ойстрах ведь был очень сдержанным человеком. И что происходило в его душе, по-моему, никто так до конца и не разобрался. Я тоже сживал на его уроках в Московской консерватории. Он ведь даже говорил не очень много. Главный его метод учения был в том, чтобы взять самому в руки скрипочку – и показать, как это должно звучать. И насколько же это было гармонично всегда...

СПИВАКОВ: А я однажды присутствовал при такой сцене. К Ойстраху пришел один студент, и, едва он сыграл первую фразу концерта Чайковского, как педагог его остановил:

– Повтори, пожалуйста, еще раз эту фразу.

Скрипач сыграл еще раз. Ойстрах говорит – еще раз сыграй. Тот сыграл уже в третий раз. Давид Федорович ему вдруг заявляет:

– Ты знаешь, надо заменить концерт.

Студент растерян:

– Я же сыграл только одну фразу.

– По тому, как ты сыграл эту единственную фразу, я понимаю, что нам нужно заменить этот концерт на другой, – заключил Ойстрах.

ВОЛКОВ: Это жестоко...

СПИВАКОВ: Жестоко. Но он поступил как врач. Иногда для выздоровления нужно выпить горькое лекарство.

2. Allegro vivace (живо)

Начало карьеры

Сто грамм для храбрости

ВОЛКОВ: Я смертельно боялся сцены с самого малолетства. Я преодолевал страх появления на эстраде полным отключением сознания и выходил на публику в беспамятстве. У меня каждое выступление шло на автомате от начала и до конца, пока я не уходил со сцены. А ты так свободно держишься на сцене – никогда не было волнения перед концертом?

СПИВАКОВ: Вообще-то я не концертный человек, признаюсь по совести, – из волнения не вылезаю до сих пор. Мандраж перед выступлением появился вдруг лет в четырнадцать-пятнадцать, а до этого я играл свободно, словно плыл по течению. Способный, талантливый ребенок до определенного момента чисто интуитивно идет по жизни, он играет по наитию, но разум его еще не включен, его рации не проснулось. И вдруг наступает момент, когда дитя взрослеет и начинает думать и смотреть на себя как бы сверху, как, наверное, смотрят взлетающие души на покидаемое тело. Он начинает задумываться над тем, как и почему у него получается или не получается. Он пытается «музыку разъять как труп», как замечательно определил Пушкин. Вот так наступает самый страшный, переломный момент.

Я изводил себя, доводя до чудовищного состояния. Я представлял, что умерли мои родители – и в этом состоянии какой-то внутренней амнезии, когда, кажется, можно нож всадить, и не почувствуешь боли, когда ноги отнимаются от дикого стресса, я выходил на сцену.

ВОЛКОВ: Ну и способ...

СПИВАКОВ: Когда мои родители в действительности ушли из жизни – у меня отнялись ноги. Я в Нью-Йорке шел по улице, мне позвонили и сказали, что моя мама умерла. Я упал на скамейку и просидел часа полтора, потому что не мог двигаться. Самая страшная трагедия жизни – это смерть, это безвозвратность, вползающая пустота, страшное слово «никогда»...

ВОЛКОВ: А как еще ты боролся со страхом сцены?

СПИВАКОВ: У моего профессора Янкелевича были классные вечера, на которых играли выдающиеся скрипачи – Нелли Школьниковна, победительница конкурса Жака Тибо в Париже, Ирина Бочкова, Виктор Третьяков, Владимир Ланцман, Аркадий

Футер, Александр Гельфат. На эти вечера в зале консерватории набивалась требовательная публика, не потеряться в таком соцветии было довольно сложно. Я, конечно, страшно нервничал. И придумал себе лекарство в виде ста грамм для храбрости. Перед концертом заходил в рюмочную и выпивал полстакана коньяка. Это не был «Мартель»... В буфете также продавали на розлив портвейн «777» – «три семерки» или «спотыкач», и еще «Солнцедар». Да, и такое я тоже принимал, чтобы отключить мозги вместе со страхом и сыграть на автомате. Мне казалось, что найденная мною панацея действует волшебным образом, до тех пор пока меня не отрезвили.

Однажды ко мне подходит Юрий Исаевич и, образно говоря, бьет молотом прямо в лоб:

– Ты сегодня играл как автомат Калашникова.

Янкелевич вообще был очень скуп на комплименты, к сожалению. Я их недополучил в детстве и теперь могу точно сказать – нужно поощрять детей. Я говорю своим ученикам – «ты чудесный», «ты замечательно играешь», «девочка, ты такая красивая», «у тебя звучит рояль», или скрипка, или флейта, – и дети на глазах расцветают. Наши учителя нас не баловали, возможно потому, что было иное время и мы все жили под грузом советской системы. Перед важным конкурсом меня вызывали в Министерство культуры, и какой-нибудь начальник отдела музыкальных учреждений начинал нагнетать атмосферу: ты понимаешь, какая на тебя возложена ответственность – ты представляешь Советский Союз! Мне все время напоминали, что государство потратило на меня такую кучу народных денег, что я – кровь из носу! – должен получить первую, в крайнем случае вторую премию и стать лауреатом. После этих инструкций мы выходили на сцену – и все тряслось, как у только что родившихся на свет жеребят.

ВОЛКОВ: Интересно, Юрий Исаевич понимал, насколько жестоко поступает?

СПИВАКОВ: Думаю, что нет. Он не был жестоким по натуре – просто система была такая, а он был во многом человеком системы. Перед монреальским конкурсом Янкелевичу дали зал в 12 часов ночи в Гнесинском институте. Я пришел обыгрывать программу – он сидел в зале, торжественно, как царь, время от времени разглаживая усы. Я сыграл труднейшую программу – Бартока, Бетховена, «Пляску ведьм» Паганини, три его каприса – один третий чего только стоил! После всего подошел и спрашиваю с тайной надеждой на доброе слово: «Ну как, Юрий

Исаевич?» А он отвечает: «У тебя наблюдаются элементы мастерства».

Слава богу, я выиграл тот конкурс, все было замечательно, Янкелевич выглядел абсолютно счастливым, но никаких комплиментов я так от него и не дождался. Настоящую похвалу из его уст услышал лишь однажды. Я выучил новую программу и сыграл сольный концерт в Большом зале консерватории уже как лауреат первой премии, у которого была ставка сразу аж шестнадцать рублей. Следующей ставки – семнадцать рублей – надо было ждать еще три года! Это была суббота, и Юрий Исаевич пригласил меня на понедельник обсудить этот концерт. Сердце мое стучало, ибо я не знал, какой вердикт вынесет мой строгий профессор. Я пришел в назначенное время в пятнадцатый класс, Юрий Исаевич встал, подошел ко мне, положил руку на плечо и произнес перед полным классом: «Володя, я хочу тебе сказать, что я счастлив – я тебе больше не нужен!»

ВОЛКОВ: В этом признании звучит некая трагичность, тебе не кажется? Ведь ощущение нужности в педагоге очень сильно развито. И признаться перед учеником в своей ненужности – это непростой момент, через это надо переступить, правда?

СПИВАКОВ: Не знаю... во всяком случае, я ушел окрыленный. Вот что значила для меня его похвала...

Музыкальный десант. Артуро Бенедетти Микеланджели

ВОЛКОВ: Музыкальные конкурсы – что они для тебя значили?

СПИВАКОВ: Моя творческая жизнь начиналась в непрерывных музыкальных конкурсах. И надо признаться, что кроме спортивного характера тому была еще одна важная причина – я вынужден был играть на конкурсах, потому что тем самым спасался от армии, поскольку конкурсантам давали отсрочку. Я был довольно крепким молодым парнем, и меня уже записали в десантные войска. Три года службы где-то в Сибири – вот что маячило впереди. Я очень люблю десантные войска и уважаю этих ребят, но для меня эта служба означала одно – конец карьеры музыканта. И посему я перманентно готовился к какому-нибудь очередному международному конкурсу: имени Жака Тибо в Париже, имени Никколо Паганини в Генуе и Монреале. А к конкурсу Чайковского на родине меня уже Министерство культуры заставило готовиться, поскольку сам я не хотел, боялся срыва, будучи всегда достаточно нервным человеком.

В этом смысле мне очень близки ощущения замечательного итальянского пианиста Артуро Бенедетти Микеланджели, который состоянием нервов объяснял свои редкие неудачи. Играл он совершенно феноменально. Мне довелось с ним встретиться за ужином в доме профессора Якова Владимировича Флиера, который с ним дружил.

Один из присутствующих молодых людей спросил Микеланджели – как же вы, такой гений, могли получить какую-то седьмую премию на конкурсе в Брюсселе? На что тот сказал очень скромно:

– Я просто не был достаточно хорошо готов. И у меня, видимо, сдали нервы. Нервы – это сложно.

ВОЛКОВ: Микеланджели – и конкурсные места... Смешно! Это фигура масштаба, вообще не вписывающегося только в рамки музыкального искусства. Он ведь успел побывать летчиком во время Второй мировой войны...

СПИВАКОВ: И гонщиком. После травмы позвоночника в результате аварии носил корсет.

ВОЛКОВ: Выступление Микеланджели в Ленинграде для меня

осталось одним из главных событий моей музыкальной жизни. Он был каким-то опережающим свое время музыкантом. В те времена, когда еще в моде была очень эмоциональная игра, он, наоборот, поражал отчуждением. Он садился за рояль – и между ним и его инструментом словно вырастала какая-то ледяная стена. И это ледяное отчуждение удивительным образом действовало на сидящих в зале, как будто мы все превращались в одну ледяную смесь. В его холоде было гораздо больше глубины, нежели в музыкантах, навязывавших нам свои эмоции, как тогда было в моде.

СПИВАКОВ: Да, игра Микеланджели производила неизгладимое, завораживающее впечатление. И вот перед его сольным концертом в Большом зале Московской консерватории мы с ребятами – нас было человек десять, – решили затаиться и подсмотреть таинства великого пианиста. Мы не ушли с предыдущего концерта, а залегли на полу первого амфитеатра, так, чтобы нас не было видно. Мы знали, что Микеланджели непременно придет вечером репетировать. И вот заходит в зал высокий человек в пальто, вместе с ним легендарный Константин Богино, потомственный настройщик в третьем поколении. Микеланджели, не снимая пальто, подходит к роялю – что-то пробует, пробует. Богино вынимает утюжок, начинает колдовать. Пианист опять пробует – что-то ему не нравится. Богино вдруг вынимает иголки какие-то и начинает делать с роялем нечто нам незнакомое и непонятное, втыкая эти иголки в молоточки рояля. Колдовал он так часа полтора. Мы всё это время так и лежали в первом амфитеатре, боясь шелохнуться, чтобы не выдать себя. Наконец, так и не снимая пальто, Микеланджели сел к роялю – и сыграл «Мазурку» Шопена. Это исполнение я помню до сих пор.

В общении же он был очень скромным человеком. Очень. С какой-то колоссальной драмой внутри. В нем не было никакого апломба, он избегал оценочных суждений. За ужином у Флиера зашла речь о Скрябине: у всех было свое мнение, кроме Микеланджели. Он уклонился, сославшись на то, что недостаточно «в теме».

– Я не очень хорошо это знаю. Я об этом не могу судить, – вот таким образом он не стал вмешиваться в спор.

ВОЛКОВ: Когда сталкиваешься с таким человеком, как Микеланджели, то понимаешь, что музыка в идеале – это занятие для монахов. Он по-своему был таким монахом от искусства, священнодействуя на сцене...

Несостоявшийся дуэт. Гленн Гульд

СПИВАКОВ: Таким же служителем храма музыки был и Гленн Гульд.

ВОЛКОВ: Тебе повезло и Гульда слышать живьем?

СПИВАКОВ: Гульд приехал в Москву. Никакой «раскрутки» не было – пришли те, кто знал, в том числе и я. И был полупустой зал. Гульд играл Баха – весь вечер Баха. А играл он как пастор. Причем пастор такой, для которого неважно, сколько людей в его храме – пять человек или пять тысяч. Он молился за роялем, он творил свою мессу. И те, кто услышал эту молитву, в перерыве бросились к телефонным автоматам – никаких мобильных же тогда не было, – они стали звонить друзьям, родным – скорей бегите сюда! Умолили администрацию продлить антракт. И ко второму отделению концерта в зале яблоку негде было упасть.

Потом у него еще была встреча со студентами в Московской консерватории. Конечно, я побежал и туда. Гульд объявил, что будет играть Веберна. Но люди не расслышали и подумали, что он будет играть Вебера, классику. А он заиграл абсолютно современную музыку Новой венской школы, которая для нас в СССР была под запретом. Студенты ликовали, профессура была шокирована. Единственным человеком во всей консерватории, который разбирался в этом направлении, был профессор Юрий Николаевич Холопов – выдающийся музыковед и чудный человек.

Гленн Гульд, безусловно, был моим кумиром. И представь себе: после победы на конкурсе в Монреале в 1969 году я получаю звонок... от Гульда! Был вечер. Я тогда очень плохо еще говорил по-английски, но чужую речь понимал сносно.

– Это Владимир Спиваков? Я услышал вашу до-минорную сонату Бетховена по радио. Мне очень понравилось. Приезжайте ко мне через денек-другой в Торонто в мою студию. Я хочу с вами вместе поиграть.

А уж как я хотел!.. Но в те времена, находясь в капиталистической стране, ничего нельзя было сделать без разрешения властей. Я обратился в советское консульство, те запросили Министерство культуры СССР. Культура твердо сказала «нет!», предписав возвращаться со всей группой участников конкурса домой.

Нам так и не довелось сыграть вместе. Вскоре Гленн Гульд ушел из жизни, о чем я узнал из газет, когда мы с Борисом Бехтеревым, моим другом и любимым партнером, ехали в поезде

по Италии.

ВОЛКОВ: Упущенный разговор с Гульдом – это, конечно, одна из самых больших жизненных потерь. Это все равно что упустить встречу... даже не знаю, с кем сравнить...

СПИВАКОВ: С пророком.

ВОЛКОВ: Я так и хотел сказать, да постеснялся высокопарности.

СПИВАКОВ: Не стесняйся – пророком он и был. Я помню их дуэт с Иегуди Менухиным. Гульд играет начало второй части десятой сонаты Бетховена, когда скрипка еще не вступает, так, что хочется, чтобы это соло не кончалось. Я обожал Менухина, и мы с Иегуди тесно дружили, но, когда играл Гленн Гульд, никого больше слушать не хотелось.

ВОЛКОВ: Менухин для меня – это один из богов скрипки и личность выдающаяся. Но рядом с Гульдом, с его концентрацией энергии даже Менухин несколько меркнет. Хотя Менухин был, конечно, эксцентриком, стоял на голове, йогой занимался.

СПИВАКОВ: Да, и всех пугал, когда он, будучи в жюри, вдруг ложился на пол и мертвенно бледнел. Думали – всё, скончался человек: ни кровинки в лице! А он вставал через несколько минут и говорил: я чудесно отдохнул, замечательно себя чувствую...

Песня о главном. Тихон Хренников

ВОЛКОВ: Отвлечемся от монахов и пророков... Расскажи о своих встречах с Тихоном Хренниковым!

СПИВАКОВ: Сколько бы конкурсов я ни выигрывал, армия не хотела выпускать меня из своих объятий. Я уже прошел медкомиссию и готовился к призыву, когда мой профессор Янкелевич отправил меня к Тихону Николаевичу Хренникову, бессменному главе Союза композиторов СССР. Он обладал огромной властью и влиянием. Хренников слышал меня на конкурсе Чайковского и якобы пришел в восторг. Я отправился в Союз композиторов. Прождал два часа в приемной, а потом сразу все ему выложил про армию.

– Тебе туда, конечно, не надо, – авторитетно заверил меня Хренников. Он подошел к шкафу, достал клавир своего Скрипичного концерта и сказал: – Выучи этот концерт, а с армией я все устрою.

Я радостно схватил ноты и выучил концерт за три с половиной дня. Когда я вновь появился в приемной Союза композиторов, Тихон Николаевич удивился моим темпам и в качестве проверки предложил сыграть. Я взял скрипку, он сел за рояль, и играл он, надо сказать, блестяще.

Сыграли мы концерт, он вскочил возбужденный:

– Это не то что не хуже, чем Леня Коган, но кое в чем даже и лучше! Только что ты там завернул вместо терций?

– Мне показалось, что так звучнее будет, вот я и подправил на свой вкус.

– Мне понравилось. Надо будет внести в следующее издание. Через две недели летим в Италию. Об армии можешь не беспокоиться: ты освобожден.

Тут я ему и вторую свою проблему выложил – что я «невъездной». Было такое понятие, когда человека не отпускали на гастроли за рубеж. Я честно рассказал, что никаких грехов за мной нет и почему меня держат на коротком поводке – не знаю. Хренников и с этим пообещал разобраться. И действительно помог, и мы с дирижером Евгением Федоровичем Светлановым отправились в Италию.

ВОЛКОВ: Тихон Николаевич Хренников – фигура сложная, «неоднозначная», как сейчас любят говорить. Но историй, подобных твоей, я про него слышал много. Помочь с армией, помочь с квартирой, помочь с гастролями и так далее – и все это

как будто проистекало из особой душевной доброты Тихона Николаевича. Очень вероятно, что был он незлобивым человеком. Но ведь, оказывая такого рода помощь и поддержку талантливым советским музыкантам, Тихон Николаевич всего-навсего исполнял свою непосредственную обязанность секретаря Союза композиторов СССР!

На этот пост он был поставлен партией и правительством в первую очередь для того, чтобы блюсти идейную чистоту рядов. Но он также должен был замечать и поддерживать все талантливое, развивая лучшие ростки советской музыки и исполнительства. Что он и делал, будучи хорошим, а может быть, даже и выдающимся администратором.

Я задумался об этом впервые, прочтя посмертные дневники Георгия Васильевича Свиридова. Он писал, что Хренников приватизировал Союз композиторов, сделав из него свою персональную фирму. Я согласен со Свиридовым, хотя в современной ситуации оцениваю это скорее со знаком плюс. Хренников умудрился, будучи незаурядным администратором, яркой личностью и, безусловно, весьма одаренным композитором, «приватизировать» вверенную ему творческую организацию в условиях социализма, когда ничего подобного ни в Союзе писателей, ни в Союзе кинематографистов не происходило. Хотя в каждом из этих творческих союзов, конечно, были свои любимчики у руководства и свои персоны нон грата.

СПИВАКОВ: Хочу возразить. А как быть с Альфредом Шнитке, который только благодаря Хренникову и Щедрину получил возможность быть услышанным публикой? Хренников помог и Венгерову, и Репину, и Кисину.

ВОЛКОВ: Я тоже могу возразить – а как быть с так называемой хренниковской семеркой, в которую входили, в частности, Эдисон Денисов и Софья Губайдулина, их произведения были свежей струей в советской музыке? И вдруг ни с того ни с сего Хренников выступает и клеймит их позором!

Хренников был посажен секретарем Союза композиторов лично Сталиным в 1948 году, обойдя потенциального конкурента, которым был Арам Ильич Хачатурян. К этому моменту пик сталинских репрессий против культурных деятелей уже прошел. А вот если бы Хренников был назначен Сталиным на этот пост в тридцатые годы или чуть позднее, неизвестно, как бы он себя проявил в деле массовых чисток.

Да, при Хренникове не арестовали ни Шостаковича, хотя его гнобили как могли, ни Прокофьева, ни Мясковского, ни других

«формалистов». Но лишь потому, что Сталин решил – этих людей трогать не будем. На долю Хренникова не выпало того тяжкого нравственного испытания, через которое пришлось пройти руководителю писательской организации Александру Фадееву, который по таланту и масштабу личности сопоставим с Хренниковым. Одному повезло встать во главе своей организации, когда Сталин решил, что хватит «секир-башка» заниматься. А другой должен был соглашаться с арестами и экзекуциями, что в итоге и привело к тому, что Фадеев покончил жизнь самоубийством.

СПИВАКОВ: Тихон Николаевич, слава богу, процветал и дожил до глубокой старости. А об атмосфере царившего страха мне рассказывал Яков Владимирович Флиер, которого однажды «с группой товарищей», среди которых были Козинцев и Гилельс, пригласили на встречу со Сталиным в Кремль. Их провели в Кремлевский зал, не предложив стульев, и они три часа стоя ждали в полном молчании, боясь даже словом перемолвиться. И вдруг тихо отворилась дверь, и в мягких своих грузинских кожаных сапожках входит Иосиф Виссарионович. Все выстроились в ряд в полном молчании. Он подошел к Гилельсу, сказал: «Золотой мальчик» – и погладил его по голове. Подошел к Флиеру и сказал: «Поздравляю!» Подошел к Козинцеву: «Как дела, Козинцев?» И Козинцев без чувств упал на пол. Так боялись Сталина люди...

Отповедь тирану. Мария Юдина

ВОЛКОВ: А вот пианистка Юдина Сталина не боялась...

СПИВАКОВ: Да, легендарная Мария Вениаминовна Юдина перед Сталиным не дрогнула. В мои студенческие годы она уже была немолода и походила на персонаж с картин Сурикова. В ней была некая русская святая юродивость – распушенные волосы, кеды с незавязанными шнурками, бесформенные длинные платья и взор не от мира сего. Но при этом она была человеком, источавшим свет и восторг перед жизнью.

Юдина любила встречаться со студентами, охотно играла. Причем было это примерно так: «Я сегодня не в форме, вы видите, у меня заклеены все пальцы, я разбила вазу и замазала пальцы коллодием. Но я все-таки на бис вам сыграю. Я, пожалуй, сыграю вам „Крейслериану“», – объявляла Юдина огромное шумановское произведение размером с полконцерта.

Ее, конечно, боготворили. Отповедь этой женщины Сталину казалась легендой, хотя ничего придуманного в этой истории нет.

ВОЛКОВ: Сталин услышал до-минорный фортепианный концерт Моцарта по радио в исполнении Юдиной и попросил запись, мол, он хочет послушать. И, поскольку Сталину невозможно было сказать «нет», то ему за ночь организовали такую запись – для него специально. Причем за ночь поменяли трех дирижеров, поскольку они Юдиной не подходили. Их поочередно поднимали с кровати, привозили в студию, пока наконец пианистка не одобрила кандидатуру. Запись эту прислали Сталину. В благодарность главный слушатель страны послал пианистке десять тысяч рублей. Она откликнулась следующим письмом: «Иосиф Виссарионович, благодарим за деньги, я передаю их на нужды церкви, а сама буду молиться за то, чтобы вам были отпущены все ваши грехи».

И Сталин проглотил, не тронул ее. Рассказывают, что когда он умер, то рядом с его топчаном был проигрыватель, на котором стояла именно эта пластинка в единственном экземпляре – концерт Моцарта в исполнении Юдиной.

СПИВАКОВ: Это не легенда, Юдина такой и была...

Мы с мамой приходили в Малый зал Ленинградской филармонии на ее концерты. Юдина особенно любила Малый зал, где она могла читать стихи.

ВОЛКОВ: А несчастная директорша тряслась и умоляла ее не читать стихов, потому что той каждый раз за такое выступление вкатывали строгий выговор с занесением в личное дело. Но Мария Вениаминовна вновь выходила на сцену и говорила: сейчас я вам почитаю Пастернака.

СПИВАКОВ: Или Ахматову.

ВОЛКОВ: Которые были тогда фактически запрещены.

СПИВАКОВ: Есть люди, рядом с которыми ты становишься иным, по-новому начинаешь смотреть на мир. Такими были и Юдина, и отец Александр Мень, оказавший на меня огромное влияние. Я, признаюсь, получил однажды благословление отца Александра Меня. При этом я был комсомольцем, учился в консерватории.

ВОЛКОВ: Так ты крещеный?

СПИВАКОВ: Меня крестила нянечка в годовалом возрасте – так что да, я крещеный. И тогда, в одну из наших встреч – их было буквально несколько, – я получил благословление от отца Александра. И уже после его трагической гибели в память об этом человеке и его идеях я подарил восстановленному храму в Пушкино колокола. Чтобы в звоне колокольном, который навывлет проходит через все творчество Сергея Васильевича Рахманинова, все мы соединились. И чтобы я тоже остался эхом в этом звуке.

ВОЛКОВ: Значит ли это, что ты считаешь себя православным?

СПИВАКОВ: Я в первую очередь ощущаю себя человеком мира, конечно. Но я считаю, что православию и России в истории отведена колоссальная миссия, и они неотделимы друг от друга. Во времена, когда ценности Запада противопоставлялись ценностям Востока, православный храм, православная традиция стали связующим звеном истории России. Наша история веками складывалась как трагедия – через кровь, через войны. И, несмотря на такую жестокую собственную судьбу, Россия при этом выступала в роли великого европейского миротворца.

ВОЛКОВ: Многие ученые считают, что переломным моментом в истории России был тот, когда Александр Невский остановил экспансию тевтонских рыцарей в Россию и предпочел потенциальному союзу с Западом союз с Ордой. Скажем, Лев Николаевич Гумилев, с которым я лично был знаком, оценивал этот выбор положительно. Он говорил, что выбор Орды в тот исторический момент – это был выбор веротерпимости, потому что Орда очень благожелательно относилась к любым религиозным чувствам и была по-настоящему экуменической. А Запад в лице тевтонских рыцарей подверг бы Россию жесткой духовной колонизации.

Бытуют, естественно, и противоположные точки зрения: что в тот момент была сделана колоссальная ошибка, которая перекрыла на долгое время, а может быть и навсегда, реальный союз России с Западом. Чаадаев, например, полагал, что то, что Россия не прошла через опыт католичества, нанесло ей непоправимый ущерб.

СПИВАКОВ: Исторической ошибкой России, на мой взгляд, был не союз с Ордой и, конечно, не разгром тевтонских рыцарей. Трагедия России в том, что ее эволюционный путь развития был перечеркнут Октябрьской социалистической революцией, мифологизированной начиная со взятия Зимнего, созданного воображением Эйзенштейна. Самые трагичные страницы нашей истории XX века – гражданская война, диктатура пролетариата, а точнее его вождей, коллективизация, великие стройки на костях, наконец, столь кровопролитная Великая Отечественная война – всё это вытекает одно из другого.

Но я отнюдь не исторический пессимист в отношении России.

Пессимист в каждой возможности видит трудности, а оптимист – в каждой трудности возможности. Вот я отношусь к этой второй категории людей.

Я думал, что убит. Инцидент в Карнеги-холле

СПИВАКОВ: Я помню, как впервые приехал играть свой сольный концерт в Карнеги-холле и мы вместе с пианистом Борей Бехтеревым вышли прогуляться из «Шератон-отеля» до Карнеги-холла – посмотреть, что там вообще идет, какие концерты, кто играет. Завернули за угол, и я обомлел – на огромной афише с моим портретом написано: «Спиваков, справедливо сравниваемый с Хейфецем...» Меня охватил ледяной ужас при виде этой афиши, этого гигантского портрета и этого сравнения со скрипачом от Бога.

ВОЛКОВ: А спустя два года, когда ты на этой же сцене играл Баха, какой-то молодчик метнул в тебя трехкилограммовую банку с краской...

СПИВАКОВ: Некоторые таким образом боролись за свободу выезда из СССР... И поскольку формально мы были посланцами «империи зла», то навредить лично нам почиталось за геройство. В Канаде, например, когда мы играли тихую часть сонаты Бетховена, вдруг раздались дикие женские крики, потому что в зал выпустили белых мышей, чтобы сорвать концерт. Кульминация той кампании и пришлась на мой концерт в Карнеги-холле, назначенный на 7 ноября и совпавший с праздником Октябрьской революции. Мы с Бехтеревым начали концерт с Шуберта, и уже тогда полетели на сцену какие-то стаканы с краской. А потом я стоял на сцене и играл «Чакону» Баха. О ней Альберт Швейцер написал: «Чакона» поражает тем, что всего лишь на одну тему нанизано невероятное количество сокровищ, где «скорбь столкнулась с радостью, и под конец они объединились в едином великом самоотречении»...

ВОЛКОВ: Если бы меня поставили перед выбором – возьми лишь одно сочинение на необитаемый остров, я бы сказал: «Чакона» Баха. Потому что в ней есть всё.

СПИВАКОВ: И вот я вышел играть «Чакону», которая требует колоссальной сосредоточенности – ты в это время словно возводишь в душе некий храм. Ближе к кульминации вдруг к сцене подбегает человек из зала – а я даже не видел его, так был сосредоточен на игре. И я вдруг чувствую страшный удар в

солнечное сплетение. Причем это же не на ринге, где ты готов, где понимаешь, что надо напрячь все свои мышцы, правой рукой прикрыть печень... А когда скрипач играет, мышцы его тела должны быть расслаблены; на сцене он абсолютно открыт и беззащитен. И тут в солнечное сплетение получаешь эту трехкилограммовую банку! Честно сказать, я подумал, что меня убили. Потому что трехтысячный зал одновременно вскрикнул: «А-а-а!» Это звук страшной силы, который показался мне выстрелом.

Всё вокруг окрасилось в красное – и дыхания нет. Потом я наклоняюсь, вижу на скрипке алую каплю и только тогда понимаю, что это не кровь, а химическая краска.

Я решил: не остановлюсь, не оставляю эту музыку! Стал контролировать дыхание, медленно набирать воздух в грудь и играть, играть... К последней ноте я уже твердо стоял на ногах, закончив финальное «ре» длинным смычком на форте.

Это был конец первого отделения. Зал вскочил. Ко мне бросились на помощь, полиция схватила краскометателя. Мне предложили на смену новый фрак, манишку, рубашку. Я сказал: «Нет уж! Вы меня испоганили, так будете до конца моего концерта видеть вашу гнусность».

И все второе отделение я отыграл во фраке, залитом алой краской. А перед сценой сидело оцепление из тридцати пяти полицейских.

Концерт имел колоссальный резонанс. Американские газеты писали, что, мол, мы поставляем в СССР высококачественную пшеницу, а СССР в ответ присылает к нам отборных музыкантов: Спиваков, несмотря на инцидент, доиграл, не потеряв ни одной ноты. Госдепартамент в лице Киссинджера прислал мне извинительную телеграмму, которая до сих пор у меня хранится. Мэр Нью-Йорка в новостях извинялся все время. А «Дженерал Моторс» в знак восхищения подарили мне «Шевроле Конкур».

Скрипку пришлось отдать в ремонт, мне бесплатно ее отреставрировали. А мама сберегла на память ту белую, в красных подтеках рубашку.

ВОЛКОВ: От себя добавлю к этой драматичной истории забавный постскрипtum. Помнишь, после того как мы с тобой целую ночь проговорили по телефону о случившемся, я заметил: «Теперь уж тебе должны дать наконец заслуженного артиста СССР». Ты отреагировал молниеносно: «Пусть дадут хотя бы заслуженного мастера спорта». Я потом рассказал эту историю Сергею Довлатову, с которым мы работали в газете «Новый американец». Она ему показалась забавной, и он со свойственным

ему чувством юмора и блеском написал на ее основе текст к твоей фотографии в альбом, который они делали с моей женой Марианной. Так маленькая трагедия стала историческим анекдотом.

Культурная изоляция

СПИВАКОВ: Каким бы это ни показалось странным, но жизнь музыканта во времена СССР самым тесным образом зависела от проводимой в Кремле внешнеполитической линии. И, когда в 1979 году Советский Союз ввел войска в Афганистан, произошел обрыв всех культурных связей. В течение почти что десяти лет этой войны мы не могли выехать ни в Америку, ни в Канаду и даже отчасти в Европу.

ВОЛКОВ: Я очень хорошо помню это время, когда вдруг все культурные связи были разорваны. Мы говорили на эту тему с Иосифом Бродским, и надо отметить, что он испытывал амбивалентные чувства в связи с этим. Он был непримиримым оппонентом советской власти, но в то же время – защитником русской культуры.

У него произошел знаменитый спор с Миланом Кундерой, чешским писателем-диссидентом, живущим во Франции, где Бродский выступал в защиту культурной роли России. Кундера утверждал, что Достоевский отрицательно повлиял на развитие европейской культуры, и Иосиф с ним сцепился жутко.

У Бродского есть замечательное стихотворение «На смерть Жукова».

Вижу колонны замерших внуков,
гроб на лафете, лошади круп.
Ветер сюда не доносит мне звуков
русских военных плачущих труб.
Вижу в регалии убранный труп:
в смерть уезжает пламенный Жуков.

Я ему как-то в Нью-Йорке заметил, что это очень державное стихотворение. Он шутя согласился: «Да, конечно, его нужно было напечатать в газете „Правда“».

При виде Андреевского флага сердце Бродского билось сильнее. Когда Иосиф приходил в «Русский самовар», легендарный ресторан на Манхэттене, совладельцем которого он был, то непременно просил сыграть марш «Прощание славянки».

Но по Афганистану он занял крайне негативную по отношению к СССР позицию и поддерживал разрыв всяких связей с Советским Союзом и бойкот Олимпийских игр в Москве.

Советский бюрократ

СПИВАКОВ: Свои первые сбережения я решил потратить на то, чтобы сделать подарок к двадцатилетию московского интерната при консерваторской школе, который в пору моего становления заменил мне родной дом. Я решил подарить его новым обитателям рояль. Но оказалось, что сделать это частному лицу в нашей стране невозможно, надо было обращаться в инстанции.

Я отстоял две недели в очереди, чтобы попасть к помощнику министра культуры. А министром тогда был Петр Нилович Демичев, кандидат в члены политбюро, персона вообще недостижимая, как олимпийское божество. Но до помощника я все-таки достучался. Помощником при божестве партийно-советского Олимпа состоял Геннадий Геннадьевич Стрельников, очень славный человек, как выяснилось впоследствии. Когда я ему объяснил свою проблему – что хочу купить рояль в подарок интернату, но рояли частным лицам у нас в стране не продают, – Стрельников настолько поразился, что устроил мне встречу с самим Демичевым.

ВОЛКОВ: Вот такой вопрос – о покупке рояля в подарок – надо было решать на уровне министра культуры и кандидата в члены Политбюро?

СПИВАКОВ: Да! Я рассказал Демичеву про юбилей интерната и рояль, он расчувствовался и тихо произнес:

– Знаешь, Володя, это очень благородно с твоей стороны. Мы, конечно, подпишем тебе такую бумагу. – Он всегда очень тихо говорил.

Вот так я протоптал дорогу в «верхи», и потом, позже, эти контакты мне очень пригодились, когда надо было пробивать бреши в заградительной советской системе. Например, когда за границу не выпускали гениального пианиста Женю Кисина, тогда еще мальчика. Я очень хотел его взять на дни советской культуры в Венгрию в 1985 году и уже получил добро от самого Демичева. У нас с «Виртуозами» было запланировано пять концертов, и Женя должен был играть с нами. Но меня вызвал к себе заместитель министра культуры Георгий Александрович Иванов и объявил, что Кисин не поедет в Венгрию.

– Это мальчик особый. Нужно заботиться о его здоровье.

– Да мы и заботимся, – начал убеждать я. – Мы устроили его в санаторий в Рузу вместе с мамой и с учительницей, чтобы он мог

отдыхать там, дышать воздухом и готовиться к поездке!

– Как заместитель министра культуры хочу сказать, что Кисин не поедет в Венгрию на дни культуры Советского Союза! – закруглил Иванов нашу беседу.

Я встал тогда и сказал, что вы, конечно, заместитель министра культуры, но я вам говорю, что он поедет. И побежал к Стрельникову упрашивать, чтобы меня принял Петр Нилович. И Демичев меня принял. Ему я заявил, что если Женю Кисина не выпускают, то я отменяю все пять концертов.

– Как я скажу этому мальчику, что вы, кандидат в члены Политбюро, отказываете ему в обещанной поездке?

– Ну ладно, пусть поедет, – тихо согласился Демичев.

К слову, Кисина удалось оставить в Венгрии еще на две недели, потому что ко мне на приеме в советском посольстве подошел министр культуры Венгрии и сказал, что в Будапеште будет большое событие – симпозиум театральных деятелей – и он мечтает этого гениального мальчика заполучить. Я подвел венгра к Демичеву, они разговорились, и наш министр оказал любезность коллеге из братской страны.

Однопартийную систему – на двухкассетный магнитофон. Невозвращенцы

ВОЛКОВ: Сейчас все это звучит дико, но в тот момент... Боже мой, решались и ломались судьбы множества талантливейших людей... Ужас...

СПИВАКОВ: Выбираться за «железный занавес» было нелегко, но помнишь, если кто-то из состава советских делегаций не возвращался на родину – это было чрезвычайное происшествие. Однажды в поездке «Виртуозов Москвы» по Франции у нас остался один музыкант, причем мой близкий друг. Он, видимо, все задумал заранее – и очень мучился. Я видел его страдания, но не понимал, в чем дело. Его то знобило, то бросало в жар. Я освободил его от участия в концерте по состоянию здоровья. А вечером после концерта зашел его провести – приготовил чай, принес ему яблочный пирог... Но наутро он бесследно исчез. Как сострил наш музыкант Витя Полторацкий, «Толя поменял однопартийную систему на двухкассетный магнитофон».

Тут же из инстанций мне стали звонить и требовать возвращаться в Москву немедленно. Но мы еще должны были ехать в Англию, и я отказался отменять тур. Когда же мы вернулись в Москву, нас ждало «чистилище» – партийное собрание в министерстве культуры СССР. Пришел лично Демичев, вызвали и меня как руководителя, хотя я не был членом партии. Троиим из оркестра, кто состоял в рядах КПСС, сразу вкатили выговор – за политическую близорукость. Они по очереди должны были держать ответ, объяснять, оправдываться. Выступающие от министерства брали слово, осуждали, клеймили – какое безобразие, сколько государство на них денег потратило, предатели... Атмосфера была ужасная, у меня все ходуном ходило внутри. И вдруг кто-то говорит: пусть Спиваков выскажется по этому происшествию как лидер «Виртуозов».

Воцарилась гробовая тишина. Конечно, я сказал, что это предательство дружбы. Но что с этим поделаешь? «Петр Нилович, скажите, вот вас лично никто никогда не предавал в жизни?» – пошел я напролом. Тишина повисла просто звенящая.

– Да вся голова седая, – ответил кандидат в члены политбюро после долгой паузы, наглядно демонстрируя всем склоненную голову. И мы поняли, что гроза миновала.

ВОЛКОВ: У тебя сейчас тоже голова седая... Часто предавали?

СПИВАКОВ: Предательство – то, что меня огорчает сильнее всего в жизни. И описанный случай, даже если брать только «Виртуозов», не был единственным.

У меня был ученик, который ждал, что я посажу его на место концертмейстера Аркадия Футера, которому делали шунтирование в это время. Но я не мог себе позволить такой вещи, не в моих правилах так обходиться с людьми. Я оставил концертмейстера на своем месте, несмотря на болезнь. Он еще прожил довольно долго после этого и великолепно играл. А тот мой ученик, на словах меня поддерживая, обиделся и подал заявление об уходе...

Другой мой ученик, приехавший из Новосибирска, жил в глубочайшей бедности – у него мама работала уборщицей. Я его одевал-обувал, помогал материально, многое для него сделал. Когда мы приехали в Испанию, он после одного из концертов сказал мне, что должен куда-то ехать играть концерт; я ему дал с собой бутерброды, чтобы он не голодал в дороге. Потом выяснилось – он уехал играть конкурс в другой оркестр.

ВОЛКОВ: Это как нож в спину. И с этой болью можно ходить очень долго, может быть, всю жизнь. Или ты легко прощаешь?

СПИВАКОВ: Философ Фрэнсис Бэкон точно подметил: в Евангелии сказано о том, что христианин должен прощать своих врагов. Но там не сказано о том, что должно прощать друзей...

Трудности репертуара: Бах – Бетховен – Брамс – Пейко

ВОЛКОВ: В мемуарах Ростислава Дубинского, покойного ныне участника квартета имени Бородина, подробно описаны битвы за то, чтобы сыграть квартет Шнитке. В иных случаях даже с квинтетом Шостаковича все не так просто обстояло, хотя человек был куда как заслуженный – лауреат пяти Сталинских премий, народный артист СССР, Герой Социалистического Труда. А уж исполнить квартет Мессиаана – это была неразрешимая проблема. А у тебя были проблемы с репертуаром?

СПИВАКОВ: Как это часто бывает, всякая идея, доведенная до крайней точки, становится своей полной противоположностью, абсурдом. Вот, к примеру, как выглядел обязательный для исполнителя набор: Бах – Бетховен – Брамс – Пейко. То есть в репертуар непременно полагалось включать произведения советских композиторов.

Что до Оливье Мессиаана, то я записал пьесу из его «Квартета на конец времени», которая в оригинале называется «Восхваление бессмертия Иисуса». Как ты понимаешь, с таким названием пьеса была безнадежно непроходной! Мы нашли следующий ход: объявлялось просто – Мессиаан, «Восхваление». Точка.

Когда Иван Семенович Козловский вдруг на бис в Большом зале консерватории запел романс Рахманинова на слова Мережковского «Христос воскрес!» – это имело эффект разорвавшейся бомбы. Люди даже не хотели аплодировать. Кто-то из страха быть замеченным в религиозных настроениях, а кто-то и в знак протеста: слишком явным был диссонанс между сутью романа – Христос-то меж нами – и лживой реальностью.

«Христос воскрес!» – поют во храме;
Но грустно мне... душа молчит,
Мир полон кровью и слезами,
И этот гимн пред алтарями
Так оскорбительно звучит.

ВОЛКОВ: У тебя, конечно, есть произведения, к которым ты часто возвращаешься или играешь постоянно. Не надоедает?

СПИВАКОВ: За меня лучше всех на подобный вопрос ответил художник Сезанн, который сказал: «Когда я просыпаюсь,

открываю створки окна и смотрю на свой сад, я его никогда не узнаю».

3. Andante cantabile (медленно и певуче)

**Путь в дирижеры. Создание
«Виртуозов Москвы»**

Лорин Маазель. «Зачем тебе дирижировать?»

ВОЛКОВ: Когда ты уехал в Москву из Ленинграда, я продолжал следить за твоим творческим взлетом. Мне всегда казалось, что ты движешься по заданной траектории – превращаешься из талантливой студента в большого мастера, и скрипка – это твоя стезя, выбранная на десятилетия вперед. Потом я уехал и обосновался в Нью-Йорке, уже в Америке узнав, что ты создал камерный оркестр «Виртуозы Москвы». Я следил, в том числе и по твоим появлениям с «Виртуозами Москвы» в Нью-Йорке, за фантастическим ростом твоей популярности и признания. Но для меня как для твоего товарища-скрипача всегда оставалось загадкой – как, почему и зачем ты отодвигаешь в сторону свою блистательную скрипичную карьеру и меняешь ее на совсем другую профессию. Как это произошло?

СПИВАКОВ: Гениальный педагог, профессор Московской консерватории, учитель Рихтера и Гилельса Генрих Густавович Нейгауз говорил, что в каждом хорошем пианисте должен сидеть дирижер. В какой-то момент своей жизни я тоже почувствовал, что во мне начинает оживать дирижер. Я действительно хорошо играл, был отмечен и признан. Лорин Маазель, под руководством которого я играл с Кливлендским оркестром, в дарственной надписи назвал меня «неописуемым гением скрипки». Казалось бы, громче не скажешь...

После моего сольного дебюта с этим оркестром Лорин Маазель повез меня к себе домой, и я ему первому признался в потаенной мечте – начать дирижировать.

– Ты так играешь! Ты сошел с ума – зачем тебе дирижировать?! – сразу начал меня отговаривать мэтр.

Сам он, к слову, замечательно играл на скрипке, что я и ответил ему в качестве контраргумента.

Тогда Маазель немедленно перешел к практике. Он поставил мне запись – симфонию Моцарта, предложив экспромтом поддирижировать. Я не стал ломаться и отнекиваться – взял да и продирижировал как умею. То есть никак, поскольку дирижировать я тогда вообще не умел. Тем не менее Маазель признал меня профпригодным и пообещал шефство над новичком.

Думаю, я выдержал его экзамен, потому что уже играл с такими выдающимися маэстро, как Клаудио Аббадо и Эрих

Лайнсдорф. С Лайнсдорфом мы вместе участвовали в турне Нью-Йоркской филармонии по Советскому Союзу. Эрих потряс меня глубиной знаний, он был фантастически эрудированный музыкант. То есть я знал, как работают с оркестрами профессионалы высочайшего уровня.

ВОЛКОВ: Ты что, когда стоял и играл свою партию, подглядывал, как они это делают?

СПИВАКОВ: Подглядывать не было нужды. На сцене между дирижером и солистом возникает совершенно необъяснимая связь, когда рождается общее дыхание и ты чувствуешь себя частицей единого целого. Притом что каждый дирижер – абсолютно индивидуальная персоналия со своими представлениями о прекрасном. Например, Аббадо меня однажды спросил:

– Скажите, пожалуйста, вот в этом месте пауза стоит всего лишь на одну восьмую, а вы держите ее на четверть. Это случайность или вы так и будете играть?

Я ответил, что так и буду играть. И это был первый урок, преподнесенный мне как будущему дирижеру, – принять версию солиста и поддержать ее...

ВОЛКОВ: То есть, предположим, возьмем концерт Чайковского. Ты думаешь над каждой паузой, сколько ты ее будешь держать, будешь ли ты недодерживать, передерживать или будешь придерживаться в точности того, как композитор написал? Или вообще ты отдашь все на откуп импровизации?

СПИВАКОВ: Это совсем не простой вопрос. Один из путей – это четко следовать всем указаниям, которые написаны в нотах. Другой путь – понять, как это произошло, как работал этот композитор, в каком историческом контексте, чем жила в это время его душа. Есть еще и третий путь – махнуть рукой на все и играть так, как тебе хочется. К Нейгаузу после конкурса Шопена подошел один из претендентов на премию, который не стал лауреатом, и спросил мнение профессора – почему жюри не присудило ему Гран-при? «Все дело в том, что, когда вы играете Шопена, вы должны играть Шопена. А когда Шопена играли вы, было так: не „Я играю Шопена“, а „Я играю ШОПЕНА“», – исчерпывающе объяснил Нейгауз.

У великого Карло Марии Джулини я учился философии дирижерского искусства. Он впечатлял уже только одним своим внешним видом одухотворенного аскета: высокая тонкая фигура с

неизменным красным шарфом, впалые щеки, выступающие скулы и горящие глаза. Джулини начинал дирижировать – и через три минуты оркестр звучал совершенно иначе. Меня это поражало. Он не слишком придерживался дирижерской сетки – этих «раз-два, три-четыре». Происходило чудо: оркестр начинал звучать так, как хочет мэтр, так, как он слышит эту музыку внутри себя, потому что у каждого дирижера есть свое внутреннее звучание.

ВОЛКОВ: На практике, к сожалению, случается и так, что дирижер, особенно если он приглашенный, выходит к оркестру – и оркестр играет так, как научен играть со своим постоянным руководителем, ни на йоту не отклоняясь. Тот может махать руками во всех направлениях, чуть ли не выпрыгивать из фрака, а оркестр даже и ухом не ведет в его сторону.

СПИВАКОВ: К Маазелю я любил обращаться по поводу всяких головомонок, которые встречались в той или иной симфонии. У него феноменальная память.

ВОЛКОВ: Маазель, кроме того что он был вундеркиндом-скрипачом, еще и вполне приличный композитор, написал оперу «1984» по одноименному роману Оруэлла.

СПИВАКОВ: Как-то я играл на юбилее композитора Ханса Хенце в Мюнхене с оркестром Баварского радио, которым тогда дирижировал Маазель. Я его прямо перед выходом на сцену попросил немножко яснее продирижировать в одном сложном месте (мы играли концерт Хартмана).

– Лорин, – обратился я к нему. – Покажи сетку чуть более ясно, пожалуйста, потому что мне как-то непонятно, где вступать.

Маазель стоял без партитуры, это было за три минуты до выхода на сцену, и в каких он годах, мы тоже все помним. Он говорит – отлично, сделаем, я подробно тебе на шесть. И точно: в том самом месте он на меня посмотрел, четко совершенно подробно на шесть – и я сыграл.

А еще был забавный случай, когда вместо флажолета я делал огромный скачок «пам-пам-пим», где очень трудно было попасть. На высокую ноту флажолет делается как раз для того, чтобы не угодить в «область вечной канифоли». Маазель после репетиции ко мне подошел и попросил сыграть это место еще раз. Потом еще раз. И я еще раз сыграл для него – «пам-пам-пим». Как бывший скрипач он оценил это так: «Снимаю шляпу!»

ВОЛКОВ: Надо сказать, человек он очень скупой на

комплименты. Музыканты в его оркестрах волком были от его характера, его вечной требовательности и невероятной скупости на похвалы. Оркестранту ведь, как кошке, доброе слово приятно.

СПИВАКОВ: Характер у Маазеля непростой, это правда. К примеру, в контракт он вводил такие пункты, которые казались странными для демократического уклада Америки – например, не ездить с оркестрантами в одном и том же лифте.

ВОЛКОВ: Между прочим, у него эта отстраненность иной раз просматривается, когда он дирижирует. Он настолько ставит себя выше и оркестра, и аудитории, что как бы остается один на один с Брамсом... или с самим собой...

В подмастерьях. Израиль Гусман

СПИВАКОВ: Получив благословление Маазеля, я избрал своим учителем Израиля Борисовича Гусмана, главного дирижера Горьковской филармонии, замечательного музыканта, друга Шостаковича. Гусман первым организовал фестиваль Альфреда Шнитке в Горьком, и это событие по тем временам можно было приравнять к «бульдозерной выставке» нонконформистов при Хрущеве. Вот к нему я и попросился в ученики. Было это в середине семидесятых годов.

Гусман, как и Маазель, удивился моим новым устремлениям, не понимая, зачем я пытаюсь переломить судьбу в то время, когда у меня блестящая карьера скрипача, когда я играю с лучшими американскими и европейскими оркестрами. Тем не менее он принял меня в свои подмастерья. Вспоминаю, как в самом начале он попросил меня подготовиться к занятию для дирижирования ре-минорным клавирным концертом Баха с оркестром. Начался урок. Там есть в первой части маленькая каденция, после которой начинается тема у вторых скрипок. Я промахнулся. Гусман засмеялся и дал совет:

– Владимир Теодорович, у вас же хороший слух. Вы из этой каденции вычлените нотку соль, от нее оттолкнитесь – и тогда вы точно вступите.

Мне этот профессиональный совет помог много раз, в том числе когда я дирижировал этим концертом в Эдинбурге, а солист играл не на рояле, а на клавесине. Клавесин звучит практически как пишущая машинка, и оркестр, привыкший к звуку рояля, всегда в этом месте испытующе смотрит на дирижера – придется ли оркестрантам смеяться над ним, плакать или вступить так, как он покажет, и это будет то что надо. Надо мной – благодаря Гусману – не смеялись, и я много раз мысленно говорил ему спасибо.

Однажды Израиль Борисович позвонил из Воронежа после концерта. Он как раз дирижировал этим самым ре-минорным концертом Баха. Я спрашиваю:

- Ну как там наша каденция поживает?
- Облажался! – ответил мой учитель...

Час пробил. Дирижерский дебют

СПИВАКОВ: Наконец, после пяти лет занятий с Гусманом, после моего наблюдения за работой самых выдающихся дирижеров – а я играл и с Чикагским симфоническим оркестром, и с оркестрами Бостона, Филадельфии, Кливленда, Нью-Йорка, Лос-Анджелеса, Сан-Франциско, – я решил, что мой час настал. Я начал уговаривать вице-президента Columbia Artists Сэмюэла Нифельда дать мне возможность попробовать себя в новом качестве. У меня с ним были очень теплые отношения, он меня опекал буквально как отец. Когда однажды он заметил, что у меня оторвалась пуговица на рубашке, а я признался, что не умею держать иголку в руках, Нифельд прислал мне две новые рубашки в номер. Он постоянно беспокоился, не голоден ли я, хорошо ли питаюсь, пью ли свежие соки. И конечно, хотел, чтобы я остался в Америке. Он даже свой дом на Лонг-Айленде мне дарил – только оставайся!

Вот этот славный человек и организовал в 1979 году мой первый концерт в новом амплуа. И с каким оркестром! С Чикагским симфоническим – ни больше ни меньше. Он мне позвонил и сказал: «У тебя концерт с лучшим американским оркестром! Если ты его провалишь, ты не сможешь дирижировать уже никогда!»

Нагнал он на меня страху. На первую встречу с оркестром я приехал с дрожью в теле – одолевали сомнения: а научился ли я чему-нибудь? Профессии дирижера ведь учатся всю жизнь. А тут я, новичок, буду управлять выдающимся коллективом.

Но волнения оказались напрасными – концерт прошел с большим успехом. В том составе выделялся виолончелист по фамилии Миллер, который играл на инструменте Страдивари и работал с самим Тосканини. Он был матерый, крупный, и у него была запоминающаяся манера: виолончель он держал далеко от себя. Это был такой «волк» оркестровый, которому стоило только бросить недовольный взгляд – и сразу вся группа втягивала головы в плечи.

Когда я закончил концерт, он первым встал, за ним – остальные, и весь Чикагский симфонический оркестр поднялся и приветствовал меня как победителя.

В составе этого оркестра, который кстати недавно приезжал на гастроли в Россию, до сих пор есть музыканты, которые помнят мой дебют с ними и которые потом уже были на концерте Национального филармонического оркестра России в Чикаго. После этого концерта газета Chicago Tribune написала, что у них

замечательный Чикагский симфонический оркестр, но Национальный филармонический оркестр не уступает ему и любители классики будут счастливы видеть его вновь и вновь в этом музыкальном городе.

ВОЛКОВ: Первый блин, значит, вышел не комом. А что вообще для тебя успех – как ты это для себя определяешь?

СПИВАКОВ: Тишина в зале после того, как опускается смычок. Молчание – это будущее слов. Говорят же, что Бог произносит свои слова в молчании. Вот это – музыка. Господь произносит свои слова в молчании довольно часто, нужно просто услышать...

Сообщество дарований

СПИВАКОВ: После удачного дебюта с Чикагским симфоническим оркестром его администрация обратилась ко мне с просьбой вести летний фестиваль этого оркестра в Равинии, пригороде Чикаго. Это их главный летний фестиваль. Я был очень вдохновлен, строил планы – и тут все сорвалось по политическим мотивам: за войной в Афганистане последовала изоляция СССР... А я к тому времени уже вкусил процесса духовного соития дирижера с оркестром и был отравлен этой «стрелой Амура». Вот тогда я собрал своих друзей, некоторых музыкантов и сказал – давайте создадим оркестр.

А как назовем? Я подумал: есть «Виртуозы Праги», есть «Виртуозы Рима», есть «Виртуозы Бостона», во многих культурных столицах США и Европы были их местные «виртуозы». Почему бы нам не назваться «Виртуозами Москвы»? Кстати, впоследствии это «заимствованное на Западе» название нам очень повредило, потому что Сергей Лапин, отвечавший тогда за телевидение и радиовещание, едва увидев «Виртуозы Москвы», сказал: «Это что еще такое?..» – и вычеркнул нас из списка оркестров, которые можно показывать советскому зрителю.

Начало было непростым – мы репетировали в кочегарках, клубах, подвалах. Мы играли в свободное от своей основной работы время, не получая за это ни копейки денег. Костяк «Виртуозов» составил Квартет имени Бородина.

После того как их примариус Ростислав Дубинский уехал за границу, бросив квартет на произвол судьбы, музыканты сразу стали невыездными. Чтобы их выпустили хотя бы в Болгарию, я сел к ним первой скрипкой. Но играть с ними было наслаждением – что это были за музыканты! Валентин Александрович Берлинский, потрясающий виолончелист, блестящий Андрей Абраменков, Дмитрий Шебалин – такого альтового звука, как у него, не было ни у кого больше.

Вот они и стали концертмейстерами оркестра «Виртуозы Москвы», после того как я уговорил примкнуть к нам выдающегося скрипача Мишу Копельмана.

ВОЛКОВ: Бородинцы – это был пик квартетного мастерства не только советского, но и мирового уровня.

СПИВАКОВ: Аура этого созвездия ярких дарований была уникальна. Иногда мне кажется, что подобная атмосфера могла быть только в первый год создания Царскосельского лицея при

Александр I, в пушкинский набор: тридцать человек, которые во многом определили пути развития русской культуры, подняли планку русского искусства на и поныне недостижимую высоту.

К слову, анекдот был советский на эту тему. Встречаются три лидера – Рейган, Жискара д’Эстен и Брежнев. Отужинали и перешли перед десертом и кофе в курительную комнату. Рейган достает увесистый, как кирпич, золотой портсигар, на котором выгравировано: «Дорогому Рональду от Нэнси». Жискара д’Эстен достает свой портсигар – тоже золотой, да еще с маленьким сапфиром в центре, – на котором написано: «Дорогому президенту от сенаторов Генеральной ассамблеи». И наш советский лидер достает свой портсигар, и француз с американцем ахают – он краше всех: работы Фаберже, тончайшая роспись, бриллианты и дарственная гравировка – «Пушкину от Кюхельбекера».

ВОЛКОВ: А с чем ты, начинающий дирижер, выходил к своим виртуозам, как они тебя слушали, как ты завоевал лидерство в этом созвездии?

СПИВАКОВ: Поскольку я играл в Квартете имени Бородина некоторое время и дружил с музыкантами, то определенная общность у нас уже была. Но да, случалось, что они мне говорили: что-то несусветное ты придумал, это сыграть нельзя. Я не спорил – я доставал скрипку из футляра и показывал, как это можно сделать. Причем тут же, с листа. Вот так мы и сглаживали шероховатости творческой притирки. Скрипка как дирижерский аргумент меня до сих пор выручает...

Олимпийская выдержка

ВОЛКОВ: И каков был путь «Виртуозов Москвы» к публике? Расскажи, это страшно интересно...

СПИВАКОВ: Довольно долго наш коллектив не получал официального статуса. Тем не менее об оркестре заговорили. Министерство культуры чуть ли не в полном составе было категорически против создания «Виртуозов Москвы», за исключением замминистра Владимира Ивановича Попова, светлейшего человека, с которым мы очень подружились.

О Попове стоит рассказать отдельно. Некоторое время я был невыездным – без объяснения причин. Но однажды меня вызвали в Министерство культуры – подозреваю, что Хренников замолвил за меня слово. Меня пригласили к Попову, и он меня по-отечески напутствовал:

– Володя, решено, что ты поедешь выступать в Канаду. Я тебе желаю большого успеха, верю в тебя и очень уважаю. Когда вернешься – приходи, мы с тобой чайку попьем.

После моего возвращения мы действительно посидели за чаем, и с тех пор завязалась крепкая доверительная мужская дружба. Через эту дружбу я помог многим талантливым людям, которых не выпускали за границу, – например, выдающемуся скрипичному мастеру Анатолию Семеновичу Кочергину. Ему отказали в поездке в Польшу на конкурс создателей инструментов. Я протоптанной дорожкой пошел к Владимиру Ивановичу и убедил его, что не замыкаться в своей скорлупе надо, а участвовать в конкурсах, что надо гордиться и всему миру показывать советскую школу мастеров. Он помог Кочергину получить разрешение на поездку. Он же посодействовал с выездом замечательному хормейстеру и музыканту Владимиру Николаевичу Минину. Помог литовскому дирижеру Саулюсу Сондецкису поехать на конкурс Караяна, когда его оркестр не выпускали...

Владимир Иванович Попов – незаурядный человек, превосходивший по уму и врожденной интеллигентности все тогдашнее бюрократическое руководство Минкульту. Он мог мне среди ночи позвонить и спросить: «Володь, ты мне можешь рассказать, что такое „Шестерка“?.. Нет, не в нашем смысле слова...» Это он хотел накануне приезда делегации Франции больше узнать про группу французских композиторов, которые получили такое неофициальное название – «Шестерка»^[2]. Или говорил: «Завтра ко мне придут представители японского театра

кабуки – с чем его едят?» Мы подолгу беседовали, я был вхож в его дом – замечательная семья, сыновья и дочка, они посещали все мои концерты. Сидели всегда в шестом ряду Большого зала Консерватории – Попов возвышался над всеми, поскольку был высокого роста.

Владимир Иванович был одним из первых, с кем я поделился, что создаю оркестр «Виртуозы Москвы». Он как человек с богатым жизненным опытом ответил: «Раз хочется свой оркестр – надо создавать. Но учти, что быстро это не произойдет». Он был тысячу раз прав. И как знать – возможно, без его поддержки оркестр так и не удалось бы создать в советское время.

Однажды Попов мне позвонил и объявил, что есть уникальный шанс представить «Виртуозов» публике. Перед открытием Олимпийских игр в Москву приезжает президент Международного олимпийского комитета лорд Килланин, и можно в его честь устроить концерт в Пушкинском музее у Ирины Александровны Антоновой. И все это может произойти через четыре дня! А люди мои, естественно, с разными коллективами разъехались по гастролям, поскольку со мной сотрудничали в свободное от работы время на добровольных началах, то есть бесплатно. Но собраться все-таки удалось – и мы предстали перед высоким гостем, лордом Килланином!

Через день в главной газете страны, в «Правде», которая могла как вознести, так и растоптать, появилась статья Михаила Капустина, которая называлась «Есть такой оркестр». Вот так, значит, наше существование было признано. Очень довольный разыгранной комбинацией Владимир Иванович на следующий день взволнованно потирал руки: «Володька, после такого успеха, после „Правды“ – кажется, лед тронется!»

Исторический экскурс. Что есть «Правда»

СПИВАКОВ: Но после этой статьи в «Правде» мы ждали обещанного еще целый год.

ВОЛКОВ: Не может быть! Даже после статьи в «Правде»?! Сейчас, наверное, не понимают, что такое была «Правда» и что означала публикация в этой газете положительной статьи, «благословившей» только что рожденный проект...

СПИВАКОВ: Критическая статья в этом издании в тридцатые – пятидесятые годы практически приравнивалась к судебному приговору, иногда с высшей мерой наказания. Но и много позже ее публикации рассматривались как официальный вердикт: вспомни, когда в 1972 году в «Правде» появилась статья с критикой Георгия Александровича Товстоногова, он просто сел писать заявление об уходе.

ВОЛКОВ: Статья в «Правде» – поскольку газета считалась официальным органом ЦК КПСС, – безусловно, являлась директивным указанием. Я работал редактором в журнале «Советская музыка», и мы знали, что на критику в газете «Правда» нельзя отвечать, нельзя возражать. Можно только признавать ошибки – причем в обязательном порядке. Помню, как мы вместе с главным редактором журнала собрались в служебную командировку в Киев. Прямо в поезд нам принесли газету «Правда» со статьей, в которой содержалась критика «Советской музыки». Редактор был высокий, сильный, волевой мужчина, для всех нас он служил образцом того, как независимо, без подобострастия вести себя с начальством. Сев в купе, он развернул газету, прочел заметку – и заплакал. Передо мной, мальчишкой, подчиненным, он, нисколько не сдерживаясь, разрыдался как малый ребенок. Настолько он был потрясен тем, что его издание было недобрым словом помянуто в «Правде».

Руководитель любого учреждения – и в особенности учреждений культуры, где народ сидел, как правило, потрусливей, чем на производстве, – тут же должен был садиться за стол и писать в «Правду» объяснительную записку: критика признана справедливой, приняты такие-то меры по устранению недостатков...

СПИВАКОВ: И устраняли – оперы, книги, авторов...

ВОЛКОВ: Сама же «Правда» никогда, и это тоже все знали, не исправляла своих ошибок, даже если это была опечатка в имени. Была знаменитая история, когда они какую-то крупную фигуру похоронили преждевременно. Любое западное издание, к примеру New York Times, извинилось бы и поместило сообщение в раздел ошибок – там за каждый номер бывает до пятнадцати исправлений. «Правда» себе такого не позволяла – они не написали, что, мол, извините, мы ошиблись, он живой еще, но напечатали другую статью, где о нем говорилось уже как о живом человеке, а не покойнике. Вот так «исправлялись» допущенные неточности.

В твоём же случае появление статьи в «Правде» должно было восприниматься прямой директивой к действию. Заметь, её автором был не музыковед и не музыкальный критик. Если о музыке писал музыкальный критик, это не так ценилось, как если бы, скажем, – обозреватель культуры, а ещё лучше – специальный корреспондент, заведующий каким-нибудь более важным идеологически отделом. Тогда эта иерархия играла большую роль! А вы все равно целый год ждали – странно...

СПИВАКОВ: Дело в том, что я собрал оркестр «Виртуозы Москвы» без партийно-правительственного распоряжения и даже без отдела кадров. Я думал только о музыке и не понимал, что нужны биографии, бумаги, анкеты, кто, где, когда, членство в партии, не приведи Господь, если вдруг родственники за границей... Это как раз и было причиной, по которой так долго задержалась официальная регистрация оркестра.

Де-юре нас не было, хотя в Москву уже приезжали западные импресарио и говорили: мы хотим «Виртуозов Москвы», мы слышали, что есть такой оркестр. Им отвечали – западная клевета, у нас в СССР такого оркестра нет!

А когда нас наконец легализовали, я сейчас даже и не вспомню. Человек не обязан все помнить, правда?

На голодном пайке. Альфонсо Айхон

СПИВАКОВ: Буквально через месяц или два после официального признания нас как оркестра мы поехали в Испанию. Поехали, как полагалось, с сопровождающим – тогда он в документах назывался «представитель Министерства культуры СССР», но в действительности это был офицер Комитета госбезопасности. Я в те времена по своей наивности даже и этого не знал. Зашел за билетами, а мне на двадцать человек – тогда у нас был еще маленький состав – выдают двадцать один билет. Я говорю: один билет лишний, а мне отвечают: в Министерстве культуры вам все объяснят. Мне там действительно доходчиво объяснили.

ВОЛКОВ: Владимир Ашкенази мне рассказывал, как он поехал на гастроли в США – и к нему приставили человека, который неотступно за ним следовал и ежевечерне проводил душещипательные беседы на тему политической бдительности...

СПИВАКОВ: В Испанию мы ехали по приглашению импресарио Альфонсо Айхона, человека необычайно широкой души. Он принимал целые оркестры, всех угощал и вообще ухитрялся создавать сказочные бытовые условия.

Мы познакомились с ним при довольно неординарных обстоятельствах. По линии Госконцерта мы с пианистом Борисом Бехтеревым поехали в Португалию с импресарио по имени Варелло Сид. Сыграли концерт в Порто, сыграли в Лиссабоне. После этого наш импресарио отправил нас в Мадрид, сказав, что у нас будут еще концерты в Испании, поселил нас в дорогом отеле «Ritz» – и исчез, просто исчез! Впоследствии выяснилось, что он погиб или его убили, но мы тогда ничего этого не знали.

И вот два советских музыканта живут в отеле «Ritz», а денег ни копейки нет. Из провианта у нас была одна банка кукурузных консервов – и больше ничего. Мы три дня прожили с этой банкой, оставляя ее на самый черный день, когда будем умирать от голода. Билетов в Москву у нас тоже не было, и вернуться на родину мы, таким образом, не могли. В этой, казалось бы, безвыходной ситуации внутренний голос говорит: «Возьми справочник» – знаешь, в отелях всегда есть такая желтая телефонная книжка. Я стал листать ее и наткнулся на знакомое словосочетание – *iber musica*. Ну, думаю, раз музыка какая-то, то сюда нам и надо. Я набрал этот телефон, снимают трубку. Мы – в Испании! – начинаем объясняться по-немецки, потому что

испанского я не знаю, а по-немецки как-то мог... И я абсолютно незнакомому человеку на другом конце провода говорю:

– Извините, не знаю, говорит ли вам что-нибудь мое имя, меня зовут Владимир Спиваков, я советский артист...

– Как ничего не говорит?! У меня дома ваши пластинки, я обожаю ваши записи! Меня зовут Альфонсо Айхон.

И я буквально растаял от счастья! Я положил трубку и говорю: «Борька, Господь нас спасает от голодной смерти – нас пригласили на ужин».

Мы чувствовали себя зиганшинами – помнишь солдат, которых унесло на барже в море, и они через месяц ели кожаные ремни и варили свои сапоги, бедные ребята! Мы постирали вручную что могли, высушили как могли – и вечером пожаловали на ужин. А в Испании кормят хорошо! Мы, как Гаргантюа с Пантагрюэлем, первым делом накинулись на еду. А уж после я посвятил Альфонсо в наши почти трагические обстоятельства. И представь, этот чудесный человек и гостиницу нашу оплатил, и купил нам билеты в Москву. Так состоялось наше знакомство.

Дружба на крови

СПИВАКОВ: Был еще один случай, сблизивший нас с Айхоном. В одной из поездок в Испанию первая жена Айхона, Кристина, любезно пригласила нас с Борей в Толедо посмотреть музей Эль Греко. В музее Кристине кто-то позвонил, она молча выслушала, побледнела на глазах – и упала в обморок. Мы испугались, начали приводить ее в чувство, трясти, плеснули воды холодной на лицо. Она пришла в себя и говорит: сын Давид неловко прыгнул с горки, ударился о камень и изуродовал лицо. Он истекает кровью, надо немедленно ехать к нему в Мадрид. Она была в трансе и явно не могла вести машину. Я – без прав – сел за руль, и мы помчались в Мадрид. Приехали по указанному адресу, я поднялся наверх, взял мальчика, которому было тогда лет восемь-девять, на руки и вынес к матери этого несчастного ребенка. Кровь текла у меня между пальцев, потому что мальчик был весь в крови. Он стонал.

Надо было срочно ехать в госпиталь. А на дворе полночь с субботы на воскресенье, что в Испании еще хуже, чем суббота в Израиле. Одна больница не принимает, вторая не принимает, мы объехали три-четыре госпиталя, и в последнем сказали, что примут ребенка на операцию, но нужен анестезиолог. Дали адрес – в двух кварталах от госпиталя. Я поехал туда, даже не задумавшись, как я всё объясню – ведь я не говорил по-испански. Поднялся в квартиру, мне открыла дверь женщина в ночной рубашке. Я взял ее за руку и сказал как умел, на трех языках – ребенок-бебе-ниньо-анестезия-нау. Она не переспрашивала – накинула на себя что-то, и мы поехали в больницу.

В пять часов утра я привез мальчика из госпиталя домой после челюстно-лицевой операции. Врач сказал, что опасность позади, хотя, если бы мы промедлили, последствия могли бы быть драматичными – ребенок потерял много крови и находился в болевом шоке. Когда мы с Борей под утро вернулись в свой отель, мы переступили порог и отключились...

А в девять часов утра раздался стук в дверь – на пороге стоял Альфонсо с всклокоченной бородой, с бутылкой шампанского и тремя бокалами. «Ты спас жизнь моему Давиду», – говорит.

Так у нас началась большая дружба. Впоследствии Альфонсо Айхон приглашал в Испанию не только нас, но также Большой театр, оркестр Ленинградской филармонии, Госоркестр со Светлановым, товстоноговский коллектив с «Историей лошади» (испанцы рыдали в голос на этом спектакле).

ВОЛКОВ: А что стало потом со спасенным мальчиком?

СПИВАКОВ: Сейчас Давид Айхон – один из крупнейших джазовых музыкантов Испании.

Когда «Виртуозов» легализовали, я сразу связался с Альфонсо и сообщил, что теперь мы официально стали государственным камерным оркестром Министерства культуры СССР и имеем полное право выезжать за рубеж. Он с ходу предложил гастроли, спонсором которых выступит герцогиня Альба. Мы, конечно, ахнули – сразу Гойя пришел на ум. В Испании нас ожидал грандиозный успех, нас приветила испанская знать и герцог Бадахос, который приходился мужем принцессе донье Пилар, родной сестре короля.

Мы того стоили: в «Виртуозах Москвы» был абсолютно звездный состав – это Михаил Копельман, первая скрипка Квартета имени Бородина, вторые скрипки возглавлял Андрей Абраменков, который многие годы работал с Баршаем и был второй скрипкой бородинцев, оттуда же альтист Дмитрий Шебалин (к слову, сын знаменитого композитора, который, как и многие, попал под сталинский бульдозер и был снят с поста директора Московской консерватории) и виолончелист Валентин Александрович Берлинский, феноменальный человек, с которым мы дружили до последнего дня его жизни. В оркестре также играли замечательные музыканты Аркадий Футер, Борис Куньев, Александр Гельфат, мой ученик Борис Гарлицкий, Юрий Башмет, который сидел помощником концертмейстера у Шебалина в группе альтов. Согласись – это невероятный, звездный состав.

Классика и генеральная линия

ВОЛКОВ: Вас ждал мировой успех. В Нью-Йорке я часто сталкиваюсь с людьми, для которых посещение концерта «Виртуозов Москвы» стало первой встречей с классической музыкой. И я знаю несколько счастливых супружеских пар, которые познакомились на концертах «Виртуозов Москвы», сошлись вкусами и в итоге поженились. Они до сих пор вспоминают ваши концерты как важную веху в их личной жизни. Как мне видится, «Виртуозы Москвы» стали не просто музыкальным коллективом, они стали общественным явлением. Как это получилось? Ты со своим коллективом оказался в нужное время в нужном месте?

СПИВАКОВ: Очень часто не мы выбираем время, а время выбирает нас. Я думаю, что время выбрало «Виртуозов Москвы», и конечно, мы появились не на голом месте, а многому учились у других коллективов. Меня на создание «Виртуозов» вдохновили два оркестра – под руководством Рудольфа Баршая и английский «Академия Святого Мартина в полях», которым руководил Невилл Марринер. Я англичан этих услышал в Праге, они меня совершенно покорили точностью исполнения, блеском и аристократизмом. Вот такой оркестр хотел бы я создать, подумалось тогда.

ВОЛКОВ: У меня сложилось впечатление, что этот период семидесятых годов ознаменовал какой-то перелом в жизни аудитории классической музыки. Во многом в эти годы обозначился кризис этого вида искусства, в том смысле, что стали уходить из жизни люди, чьи вкусы сложились в тридцатые – сороковые годы, когда классика была как никогда востребована российским слушателем. И тут есть парадокс, потому что это были годы террора и жесткого сталинского правления.

Сталин – что сейчас подзабыто – был большим любителем классической музыки. В его представлениях о формировании настоящего советского человека отводилось ей очень большое место, в особенности – русским композиторам. Ее усиленно пропагандировали и даже, можно сказать, насаждали. Сталин принимал необходимость легкого жанра для народа, он говорил: у нас есть всякая музыка, кто-то хочет слушать эстраду – у нас есть для них эстрада, кто-то хочет романсов – есть романсы. Но продвигалась классическая музыка. Мы просто должны признать этот исторический факт. Мы знаем, что Сталин регулярно

посещал музыкальные спектакли в Большом театре...

СПИВАКОВ: Он приходил и садился в свою ложу, публика и артисты начинали перешептываться: Сталин сегодня присутствует на спектакле. И конечно, волновались в десятикратном размере. И вот, вероятно на таком нервном срыве, один тенор пустил петуха, что называется. Сталин спросил: «Кто это?» Ему отвечают: «Народный артист такой-то». «И добрый же у нас народ!» – вздохнул вождь.

Смерть Сталина

ВОЛКОВ: Мы, рожденные в 1944 году, в полной мере не ощутили ужаса этого режима, поскольку к тому моменту, когда мы стали «мыслящим тростником», он был уже несколько расшатан. У меня о том времени воспоминания на уровне восприятия цвета. Конец сороковых – начало пятидесятых в моем детском сознании окутаны какой-то серой пеленой. В семье у нас выписывали газету «Правда», «Пионерскую правду» и журнал «Пионер» – и всё было очень серое. И вдруг в один день пришел журнал «Пионер», который не был серым, как обычно. Его обложка была черно-красной: на красном фоне был помещен портрет Сталина в черной кайме. Это был 1953 год. И это был рубеж. С этого момента краски начали постепенно возвращаться в жизнь.

СПИВАКОВ: А нас в школе собрали на линейку и объявили, что умер великий вождь нашего народа Иосиф Виссарионович Сталин, – и все мы в голос зарыдали. Я пришел домой в слезах, переполненный ощущением вселенской горести. А моя мама вздохнула с облегчением: «И слава богу! Дядя вернется из тюрьмы».

Дядя моей мамы Иосиф провел в сталинских лагерях около двадцати лет – исключительно за свои выдающиеся математические способности. Он обучался в Брюсселе, был специалистом по турбинам, вдобавок ему еще захотелось изучить философию, и он поехал в Геттинген штудировать немецкую философию. На четвертый же день по возвращении в Советский Союз он попал в Абакан.

Облака плывут в Абакан,
Не спеша плывут облака.
Им тепло небось, облакам,
А я продрог насквозь, на века!

Александр Галич

Вернулся дядя Иосиф в 1954 году. Я был потрясен интеллектом этого человека: он цитировал Фейербаха и Гегеля наизусть на немецком языке, устно перемножал трехзначные числа на трехзначные в секунды, а я сидел и считал в столбик, чтобы проверить – неужели такое может быть?

Первое, что он сделал, вернувшись, – порвал свой партийный билет, сохраненный моей мамой, и послал его обрывки в райком партии.

И ничего с ним уже не сделали. И он начал строить Каховскую ГЭС, потом Дубровскую, Днепропетровскую ГЭС... За ним присылали машину: он был назначен главным инженером. Но сталинские лагеря физически убивали – он вернулся без зубов, у него были изломаны ребра, он держался только огромной жадой жизни. Но и она не смогла его спасти.

А с женой своей, Ниной, он познакомился в соседнем лагере, где она сидела вместе с Татьяной Гнедич, которая по памяти переводила с английского «Паломничество Чайльд-Гарольда» Байрона.

Музыкальное братство

ВОЛКОВ: И вот это самое довоенное поколение, привыкшее к классике, стало постепенно свои позиции уступать, уходя из жизни. Новое же поколение, которое выросло в условиях засилья поп-музыки, к классике относилось уже по-другому. И тут появился ты со своим оркестром. Ты думал о том, какова твоя аудитория и что ты хочешь ей сказать?

СПИВАКОВ: Нет, честно скажу, что я не думал обо всем советском народе. Я просто хотел создать оркестр из близких мне по духу и музыкальному восприятию людей. Я уже говорил, что представлял себе этот коллектив как лицейское братство.

ВОЛКОВ: А почему вдруг ты ощутил необходимость в подобной общности индивидуумов?

СПИВАКОВ: В той удушающей атмосфере официальнойщины, когда никого никуда не выпускали, ничего не разрешали, когда страна и ее культурная жизнь были отгорожены от Запада «железным занавесом», люди стремились создать свой микромир, окружить себя единомышленниками. Вот поэтому мне хотелось создать «лицейское братство» из друзей, из людей, которых я любил, с которыми я общался, с которыми я играл вместе камерную музыку, с которыми я учился, которых я уважал. И еще я хотел воздать этим дарованиям по заслугам, открыть им новые возможности, которых они не имели.

И задуманное получилось, несмотря на все препятствия, когда даже в среде музыкантов у нас были недоброжелатели. Сейчас, когда многие секретные архивные документы прошлого стали открытыми, я увидел письмо от имени некоторых артистов бывшего оркестра Баршая, которое они отправили в сентябре 1981 года заместителю председателя Совета министров СССР товарищу Макееву. Группа «доброжелателей» била челом начальству: нельзя, мол, ни в коем случае допустить создания «Виртуозов Москвы». Вот, почитай отрывки из этого доноса:

«...в угоду созданию не существующему реально в определенном составе, дававшему только несколько концертов ансамблю, художественная, финансовая и общественная целесообразность которого в стенах Московской государственной филармонии вызывает серьезные сомнения... Вызывает удивление общественности то, что при создании камерного оркестра „Виртуозы Москвы“, пользуясь любыми рекламными и

конъюнктурными средствами, начиная с претенциозного и шаблонного на Западе названия, не совсем соответствующего действительности, так как большинство предлагаемых участников оркестра являются рядовыми участниками других коллективов, не именуясь там ни солистами, ни лауреатами конкурсов...»

И еще: «Сам смысл создания уникального камерного оркестра, подобного которому якобы не было на сцене, является нескромным и несерьезным как по отношению к всемирно признанному Московскому камерному оркестру, кстати, неоднократно называвшемуся в печати оркестром виртуозов, так и по отношению к истинному искусству вообще, которое предполагает самозабвение и бескорыстное служение и которому чужда рекламная шумиха, нездоровая конкуренция и переманивание музыкантов. Мы уверены, что наше письмо не останется без внимания и принесет пользу в вопросе упорядочивания заработной платы...»

Страшно подумать, что было бы, если бы всем этим кляузам тогда дали ход... Так что по тем временам мы совершили подвиг уже своим появлением на свет.

ВОЛКОВ: Создавая этот коллектив, что ты искал лично для себя, какой душевный витамин?

СПИВАКОВ: Честно тебе признаюсь – я всегда любил компанию. Я жил в коммуналках и интернатах, я делил спальню с восемнадцатью ребятами...

ВОЛКОВ: У меня в комнате в ленинградском интернате было двадцать, я побил твой рекорд...

СПИВАКОВ: Но я себя чудно чувствовал среди этих людей. У нас был, что называется, коммунизм, но в самом лучшем смысле этого слова. Я ввел такое правило, что, когда кому-то приходит посылка из дома, она ставится посреди комнаты, чтобы не грызть пряники в темноте под одеялом втихаря от друзей. За такое в нашей комнате можно было схлопотать, и от меня в том числе.

Я люблю, когда много народу сидит за столом, обедает или ужинает вместе. У меня сразу возникает мысль о том, что это совместное преломление хлеба насущного – словно возвращение к евангельским традициям, патриархальности в ее неопороченном, исконном значении. Хочу тебе признаться, что ко всем своим соратникам – в «Виртуозах Москвы», в моем детском фонде, который я организовал вместе с близкими мне по духу, замечательными, бескорыстными, честнейшими людьми

Екатериной Ширман и Петром Гулько, в Московском международном доме музыки, в Национальном филармоническом оркестре России – я мысленно ко всем к ним обращаюсь – «возлюбленные». Я в самом деле испытываю к ним в душе это чувство, хотя и нечасто говорю об этом вслух. Но только в этом моем тайном восхищении ими может быть объяснение быстрому росту этих коллективов и их достижениям. Любовь нами движет.

ВОЛКОВ: У меня от твоего признания возникают какие-то параллели с русскими сектантами – молоканами, духоборами, с их общинным укладом жизни... Они сообща возводили свои дома и храмы...

СПИВАКОВ: И хранили традиции. Я, кстати, встречался с духоборами в Канаде. Они сберегли язык русской деревни столятидесятилетней давности: «Володимир, вы на ероплане прилетели? Уморёны небесь?»

ВОЛКОВ: Это стремление создать сообщество духа сродни попыткам Вахтангова, Михаила Чехова, в наши дни – Анатолия Васильева организовать свой театр по принципу духовного родства. Это в какой-то степени попытка отгородиться от мира. Искусство для искусства, ибо все, что происходит между членами этой духовной секты, самоценно внутри себя. Студии Чехова или Васильева – это эзотерические организации, которые не особо стремились к тому, чтобы выносить плоды своих усилий на аудиторию.

А у тебя получился парадокс. Ты создал подобие узкой культурной секты – и вдруг этот коллектив стал самым популярным и самым знаменитым музыкальным ансамблем страны.

СПИВАКОВ: У нас не было никакого тайного замкнутого сообщества, организованного по подобию секты. Наоборот, наш коллектив был очень открытым, и свои отношения мы строили на принципах лицейской дружбы. Мы работали без лимита времени и жили общиной – вместе путешествовали, читали одни и те же книги, обсуждали одни и те же спектакли, ходили по одним и тем же музеям. У нас, кстати, в российской провинции есть потрясающие музеи – княгини Тенишевой в Смоленске, Радищева в Саратове, в Нижнем Новгороде и Омске замечательные коллекции авангарда! Даже в маленьких городах, например в Козьмодемьянске на Волге, послужившем прототипом литературным Нью-Васюкам, – картины Николая Фешина. На

стоимость одной такой вещи можно отреставрировать весь музей и прилегающие территории!

ВОЛКОВ: Даже трудно представить, какими усилиями их удалось сохранить. Ведь всё, что в музеях советского времени находится, – это всё из бывших частных дворянских коллекций. Советским государством ничего не приобреталось, а только продавалось за границу. Гордость Метрополитен-музея в Нью-Йорке составляют работы, которые Сталин продал американским миллионерам, для того чтобы закупить всякую технику для индустриализации страны. Все частные коллекции в России были национализированы и распределены, в том числе и по провинциальным музеям. И в итоге там появились настоящие сокровищницы. В Пскове, например, можно было увидеть Шагала тогда, когда ни в одном столичном музее повесить его работы было невозможно по политическим мотивам.

СПИВАКОВ: У меня с музеями – как раз с пополнением их коллекций, если можно так выразиться, – было связано несколько удивительных историй.

В свое время я дружил с владыкой Пименом, в миру – Дмитрием Евгеньевичем Хмелевским. Он когда-то был главой Русской миссии в Иерусалиме, потом работал в Загорске, а после стал архиепископом Саратовским и Волгоградским. Когда я приезжал в Саратов, он всегда приходил на концерты, молился за здоровье всегда и за упокой, если вдруг что-то случалось. Как-то мы приехали в его резиденцию на обед, и он сказал: «А вот это мой алтарь». Открыл занавеску, а там – огромное количество музыкальных пластинок! Так он любил музыку.

Уже после того, как его не стало, я в Париже увидел замечательную работу незаслуженно забытого ныне художника Валентина Юстицкого. Картина «Печальная муза» (1925) – это изумительный женский портрет, написанный крупными вольными мазками. Я решил подарить ее Саратовскому музею имени Радищева, попросил написать: «В память о Пимене, архиепископе Саратовском и Волгоградском».

Велико же было мое удивление, когда мне пришло письмо из этого музея – оказывается, Валентин Юстицкий двадцать лет жил и работал в Саратове, и большинство сохранившихся его работ собраны как раз в музее имени Радищева. Но этой картины у них не было... Теперь есть.

Еще одна уникальная история связана с Рахманиновым. Я редко смотрю телевизор, что естественно. Случайно наткнулся на передачу на канале «Культура» – простой русский мужик

рассказывает о Сергее Васильевиче, говорил со страстью и необычайной сердечностью, как о родном человеке. Звали его Александр Иванович Ермаков – подвижник и труженик с горящими глазами, он мне напомнил Семена Гейченко. Александр Иванович восстановил в Ивановке дом Рахманинова собственными – большими и умелыми – руками.

В этой программе участвовали и Денис Мацуев, и Николай Луганский. Я позвонил Николаю: «Ты можешь привезти мне этого Александра Ивановича? Он очень сильное впечатление на меня произвел! Я хочу с ним познакомиться». Луганский говорит: «Да, мы как раз через несколько дней будем в Москве».

Приехали, познакомились, поговорили. А у меня долгое время лежала икона архангела Михаила (архистратига), почти храмовая, большая, XVII века, атрибутированная. Я ему вручаю эту икону и говорю: «Хочу, чтобы эта икона жила у вас, в Музее-усадьбе Рахманиновых». Он с диким волнением, совершенно растроганный, сказал: «А вы знаете, Владимир Теодорович, что архангел Михаил – это святой покровитель семьи Рахманиновых?» А я не знал. Вот какие бывают звездные сплетения...

«Буся, выделяйся!»

СПИВАКОВ: Ты спросил про нашу популярность – и я хочу сказать: есть вещи, которые даже я толком объяснить не могу. Мы выделялись – да, это точно. Выделялись тем, что играли новый репертуар, играли весело, с настроением, и это приводило публику в восторг.

ВОЛКОВ: По мере невероятных изменений в судьбе коллектива, наверное, ты скрипку от себя отодвигал? Наверное, она стала вытесняться из твоего артистического сознания?

СПИВАКОВ: Нет, я не стал меньше заниматься как скрипач. Я просто стал играть другую музыку. Прежде я играл классическую обязательную программу – концерты Брамса, Чайковского, Сибелиуса, – что мне изрядно поднадоело. Но импресарио неизменно требовали одно и то же: концерт Чайковского, концерт Мендельсона, концерт Паганини или в крайнем случае Бруха. Больше их ничего не интересовало. И эта репертуарная ограниченность стала проблемой для многих серьезных скрипачей, которым осточертело играть одно и то же.

Поэтому я обратился к концертам Баха и его предшественников: Томазо Альбиниони, Джузеппе Торелли, Антонио Предъери, Алессандро Страделлы, – то есть к музыке практически неизвестной. При этом, конечно, я играл все до одного концерты Моцарта. Мы подняли старую классику и одновременно повернулись к современной музыке – например, начали играть произведения Щедрина, Шнитке, Денисова, Канчели, Губайдулиной, Хартмана...

ВОЛКОВ: Хартман – замечательный немецкий композитор, незаслуженно недооцененный в России, хотя он испытывал самые искренние симпатии к ней. Он даже умудрился в одно из своих сочинений во время Второй мировой войны вставить русскую песню «Замучен тяжелой неволей». Это было подвигом для композитора времен нацизма.

СПИВАКОВ: Как, кстати, и Шостакович в Восьмом квартете. Вот так мы работали над созданием своего репертуара, и поскольку для камерного оркестра он оказался колоссальным, то мы записали около сорока дисков на американской фирме RCA / BMG Records. Думаю, в то время «Виртуозы Москвы» были единственным камерным оркестром, который удостоился такой

честь. Мы показали практически весь срез музыки, начиная от «до Баха», затем классики XIX–XX веков – сочинений Стравинского, Бартока, Веберна, Шёнберга, Пендерецкого – и заканчивая серией «Современные портреты», представляющей уже упомянутых Щедрина, Шнитке, Денисова, Губайдулину, Арво Пярта...

Мы отыграли огромное количество концертов, и практически все они проходили на ура. Обычно в конце выступления публика ждала бисов – и конечно, тут мы давали!..

ВОЛКОВ: Помнишь, как мама советского скрипача-вундеркинда Буси Гольдштейна, когда он играл в квартете, кричала ему из зала: «Буся, выделяйся!»?

СПИВАКОВ: У нас выделялись все! Когда мы впервые в Большом зале Консерватории исполнили «Фидл-фадл» Лероя Андерсона и запели, то, казалось, сейчас портреты классиков выскочат из своих рам и в возмущении убегут из этого зала. Но публике это все страшно нравилось. Как метко охарактеризовала в письме одна дама, вначале мы играем серьезную музыку – Гайдна и Шостаковича, а на десерт преподносим бокал шампанского!

Надо сказать, полного единодушия по поводу репертуара не было. Валентин Берлинский мне говорил: «Я не ухожу со сцены только из-за любви к тебе. Но то, что ты делаешь с бисами, мне отвратительно».

ВОЛКОВ: Маститым музыкантам это казалось не по чину. Ты очень хороший пример привел с пьесой Андерсона – в конце встать и запеть. И я понимаю, какая это ломка для музыкантов. Когда я учился в консерватории, мы с известным тебе Юрием Кочневым, нашим соучеником ленинградским, ныне уважаемым главным дирижером Саратовской оперы, а тогда альтистом, подрабатывали на жизнь в эстрадном ансамбле Нины Максимович. Когда нужно было играть – мы наяривали что надо. Но потом они придумали такое, что в конце нужно еще и запеть. И мы с Юрой ушли из-за этого, поскольку не могли переступить через свои представления о прекрасном.

СПИВАКОВ: Ну, вы с Юрой классики, а мы «поступились принципами». Вначале, конечно, музыканты стеснялись. Но потом даже пришел кураж, как у настоящих актеров, которые чувствуют зал и ждут мгновенной ответной реакции, немедленного эха из зала. Музыканты почувствовали встречное движение аудитории, осмелели и запели – просто как настоящий мужской хор.

Разбитые двери

ВОЛКОВ: В какой момент ты почувствовал, что твой коллектив становится воистину народным? Когда ты понял – да, вот это слава!

СПИВАКОВ: Для меня такой сигнальной лампочкой стали разбитые двери, когда публика в ажиотаже штурмом брала концертные залы. Приезжаем, к примеру, в Тбилиси, где замечательный грузинский дирижер Джансуг Кахидзе открывал свой зал. Мы репетируем, вдруг слышу шум с улицы – толпа под окнами скандирует мое имя. Я распахнул окно – стоят молодые люди, которые говорят, что хотят на мой концерт, но не могут попасть. Я пообещал, что всех их проведу.

И я сдержал слово и распахнул им черный ход. Когда мы вышли на сцену, не то что зал – даже сцена была заполнена публикой; не было даже стоячих свободных мест. Оркестр играл концерт без антракта, потому что, как только кто-то из музыкантов пробовал встать, стул из-под него тут же исчезал. Играем какую-то тихую музыку, я вижу: позади нашего бессменного контрабасиста Гриши Ковалевского сидит монументальной наружности мужчина с усами. У него на каждом колене – по ребенку: такие хорошие упитанные грузинские дети, девочка и мальчик. И в полной тишине этот поклонник искусства и примерный отец дергает Гришу за рукав и басит с характерным акцентом:

– Подвинься, слушай, детям Спивакова не видно!

Одно время мы начали коллекционировать щепки от разбитых дверей в филармонических залах. Закончили на сорок первой по счету сломанной двери, которую разнесли в Узбекистане, в ташкентском зале «Бахор». Кстати, это был замечательно звучащий, чудный зал! На нем мы остановились, потому что щепок стало слишком много и, как все избыточное, они утратили свою ценность в наших глазах.

Мы никогда не боялись зрителей и не считали, что наша публика должна быть элитарной. Однажды в Минске ко мне прибежал в артистическую комнату испуганный директор Минской филармонии:

– Владимир Теодорович, сейчас погром начнется!

– Какой еще погром?

– Стоит огромная толпа металлистов, они рвут двери в филармонию со служебного входа.

Я вышел к этим ребятам: как полагается, все в цепях, в

кожаных куртках и при прочем подобающем им антураже. Говорят, хотим на ваш концерт попасть. Я решил дать им шанс вживую послушать другую, непривычную для их уха музыку, при условии что они не будут греметь цепями и будут соблюдать полную тишину. Металлисты пообещали – железно. Я пришел к директору и попросил его вынести сто стульев на сцену. Он запаниковал – это будет кошмар, дело кончится безобразием. Но удалось его уговорить. Металлисты, надо отдать им должное, соблюли наше джентльменское соглашение. Они очень тихо и спокойно прослушали весь концерт, а «на десерт» мы рванули «Фидл-фадл». Конечно, это был всеобщий восторг!

За минский случай меня снова очень ругали и обвинили в том, что я популист. Тем не менее на этой ниве сотрудничества с поклонниками у меня появилось несметное количество последователей.

ВОЛКОВ: Все сорок дисков «Виртуозов Москвы» есть в моей коллекции. И, когда я слышу разговоры о том, что «Виртуозы» и сам Спиваков играют только облегченный репертуар, я страшно гневаюсь, потому что это неправда, это выдает человека предубежденного или плохо информированного. Тот, кто следил за твоим творческим путем и историей ансамбля, мог убедиться, как огромен диапазон вашего репертуара: от Томазо Альбиниони и до самых авангардных композиторов, включая высокий модерн – Арнольда Шёнберга и Альбана Берга.

Авторы этой музыки – скажем, тот же самый Шёнберг – писали очень сложно, они сознательно сочиняли для немногих, главным образом – для самих себя и узкого круга друзей. Да и сама публика по мере усложнения их музыки как бы отшатывалась, оставляя этих авторов в одиночестве. Чтобы как-то сохранить психологическое равновесие, композиторы вынужденно говорили о том, что их вообще популярность не интересует. Это почти всегда неправда. Творец по своей природе хочет, чтобы его создание стало достоянием как можно более широкой аудитории. Из известных мне музыкантов ты один из немногих, кто новейшую – априори немассовую – музыку делает достоянием широкой аудитории. В этом я вижу твой особый дар. Это то, что мы с моим приятелем Александром Генисом, известным писателем, называем «модернизм с человеческим лицом».

Музыку, которую ее создатели считали неприемлемой для широкой аудитории, ты делаешь востребованной и популярной. Сравнительно недавно в Нью-Йорке, в Карнеги-холле, вы играли дуэт с пианисткой Ольгой Керн. На концерте была новая публика – это легко угадывалось по тому, как люди прерывали аплодисментами буквально каждую часть! Вы исполняли «Итальянскую сюиту» Стравинского, композитора, который декларировал не единожды, что реакция слушателей его совершенно не интересует. И вдруг неподготовленная аудитория с самым большим восторгом встретила именно Стравинского! Почему? А потому, что сыграно это было с таким увлечением и блеском, что невозможно было остаться равнодушным даже абсолютнейшим новичкам, многие из которых, мне показалось, в этот вечер впервые попали на концерт классической музыки.

СПИВАКОВ: Я был потрясен, когда после «Тарантеллы» Стравинского зал в Карнеги-холле взорвался аплодисментами.

ВОЛКОВ: Мне представляется редкостным твое интуитивное умение найти в самой сложной и непривычной музыке элементы, которые сразу делают ее понятной и доступной мало-мальски заинтересованной аудитории. Она не получает музыку Стравинского в качестве касторки, которую нужно глотать только ради того, чтобы почувствовать себя образованным человеком; нет – им нравится ее вкус!

СПИВАКОВ: Майя Михайловна Плисецкая однажды замечательно подметила – человек всегда чувствует шедевр: приведи аборигена в музей – он остановится у самого выдающегося произведения. Так и в музыке – когда хорошо сыграно, это понятно даже для тех, кто не отличит теноровый ключ от басового. Они получают удовольствие, и всё!

Китайская грамота

ВОЛКОВ: Наверное, все-таки по мере становления твоего коллектива ты почувствовал, что дирижерская палочка начинает вытеснять из твоей жизни смычок скрипача?

СПИВАКОВ: Я почувствовал, что дирижерская палочка начинает жить своей собственной жизнью. Я понял, что научился дирижировать. И произошло это на гастролях «Виртуозов Москвы» в Китае. Меня пригласили на встречу с симфоническим оркестром какого-то большого города, я пришел исключительно из вежливости. Мне сыграли – пожилой дирижер с оркестром в сто двадцать китайских музыкантов продирижировал первую часть Четвертой симфонии Чайковского. Я из приличия похлопал и похвалил, как все замечательно. Хотя, конечно, по смене акцентов, по темпам, по многим нюансам я слышал, что Чайковского играет китайский оркестр, а не русский. И вдруг подходит этот дирижер, протягивает мне дирижерскую палочку и просит: а теперь вы это продирижируйте, я бы хотел понять разницу между китайцем и русским. Я отказывался поначалу, но все сто двадцать китайских музыкантов встали, настойчиво стуча смычками по пульту, и я понял, что отступать некуда.

Кроме слова «шиши», что означает «спасибо», я не знаю ничего по-китайски. Но встал за пульт и начал дирижировать эту первую часть Четвертой симфонии Чайковского.

Я дирижировал, и перед глазами вставали картины давно ушедших лет – ты ведь знаешь, что для меня музыка всегда полна образов! Вот молодые кадеты – огонь! – в первый раз пришли на бал. Они отчаянно смелы и приглашают на танец девушек, которые тоже впервые на балу. Эти юные нимфы робеют в ожидании первой кадрили – они грезили этим балом, как Наташа Ростова. Для них старательно шили настоящее взрослое платье, и они тайком подушили себя за еще детским нежным ушком мамиными французскими духами...

И вот представь себе: китайцы, которые ничего не знали ни о кадетах, ни о Наташе Ростовой, вдруг начали играть в точности так, как я хотел, – прямо со звуком шпор и шорохом бальных платьев!.. Тогда я и понял, что стал настоящим дирижером...

ВОЛКОВ: А настоящий дирижер – он кто? Интерпретатор, диктатор, переводчик?

СПИВАКОВ: Дирижер – почти математик. Ему надо быть

предельно точным и расчетливым. Еще дирижер – вдохновитель, миротворец, наставник.

Но самое волшебное случается, когда внедрение в личность композитора настолько глубоко, что ты чувствуешь себя сочинителем этой музыки.

Болезнь скрипки. Мильштейн

ВОЛКОВ: А что делала в это время скрипка?

СПИВАКОВ: Скрипка плакала и страдала. Хотя я старался каждый день хотя бы минут двадцать вырвать времени и поиграть на ней. «Нужно играть, чтобы скрипка не забыла вас», – говорил Давид Ойстрах.

Скрипка как живое существо: она ревнива, она обидчива на невнимание – тогда она скрипит, расстраивается, переживает, кричит, болеет, у нее начинается насморк, у нее лопаются струны. Она может умереть.

Моя скрипка – это моя прекрасная дама со всеми достоинствами и слабостями. Не понимаю, почему у французов скрипка мужского рода. Ну да много разных странностей в мире существует.

Так что я не переставал раскрывать футляр и поигрывать – для себя, а точнее, для нас обоих. И куда бы ни вела меня судьба, со мной всегда была моя скрипка.

ВОЛКОВ: Но я знаю, что в какой-то момент у тебя наступил определенный кризис в твоём общении со скрипкой. Все более укрепляясь как дирижер, ты начал сомневаться в своем таланте скрипача-солиста.

СПИВАКОВ: Каждого честного художника такие мысли посещают. И не раз. Даже такой гений, как Шостакович, писал: «Я чувствую себя серым и никчемным композитором». Потому что мы видим, что совершенство недостижимо, оно ускользает за линию горизонта, а мы лишь стремимся к нему, нередко откатываясь назад. Покоренная вершина – возможно, всего лишь последний шаг перед спуском. Так бывает...

Да, я стал пристальнее рассматривать свои несовершенства, усугубляемые возрастом. То, на что раньше я тратил пятнадцать минут, стало даваться труднее и труднее. Сейчас я трачу уже два часа в день только ради того, чтобы сохранять форму. Спасибо надо сказать моей жене Сати, которая настойчиво меня упрощает не откладывая смычка. Только благодаря ей я сыграл свое последнее американское сольное турне – надеюсь, конечно, не последнее в жизни – в Чикаго, Нью-Йорке, Бостоне и других городах.

ВОЛКОВ: Это был триумф, утвердивший публику в том, что

ты по-прежнему находишься в потрясающей форме. Это не всем дано. Великий русско-американский скрипач Натан Миронович Мильштейн концертировал до глубокой старости. Я его как-то спросил, трудно ли в его преклонных годах выходить на сцену. Он мне ответил: «Выходить не трудно. Трудно уходить».

СПИВАКОВ: Иногда смотрю на себя со стороны, будто зритель из зала, и думаю: стоит какой-то седой старик и играет. Неужели это я?! Но потом увлекаюсь игрой, погружаюсь в музыку, растворяюсь в ней – и грустные, посторонние мысли улечучиваются.

Мильштейна я глубоко уважал и однажды в Нью-Йорке во время своих гастролей пришел на его мастер-класс. Тихо сел в зал послушать, как он занимается со студентами. Один из учеников играет, а Мильштейн ему говорит – don't scratch, то есть – не скрипи. Ученик опять по-своему, Мильштейн опять говорит ему: «Не скрипи». И так еще несколько раз поправлял: «Не скрипи», «не скрипи»... Тогда, видно, отчаявшись, он командует своему нерадивому ученику: «Скрипи!» С чувством юмора был музыкант.

ВОЛКОВ: Он, несомненно, был из породы людей, которые за словом в карман не полезут. Мильштейн довольно откровенно обращался с учениками, что в Америке не заведено. Здесь студентам принято отпускать комплименты, подхваливать, чтобы поднять их самооценку. Мильштейн же, сам прошедший школу Ауэра, не вписывался в эту новую педагогическую концепцию потакания.

Я помню, как однажды он пришел с мастер-класса страшно огорченный. Оказалось, что своими требовательными замечаниями он довел какую-то слабонервную студенточку до слез, так что за нее пришлось вступаться другому педагогу. В общем, был производственный этический конфликт.

Мильштейн вовсе не был тираном, но он во многом копировал ауэровскую систему преподавания мастерства, требуя от учеников по максимуму их возможностей. Требовательные педагоги в новых реалиях становятся уходящей натурой. К сожалению, вместе с ними испаряется и качество культурного продукта, назовем его так.

**4. Allegro maestoso (быстро и
величественно)
Перестройка**

ВОЛКОВ: Я много слышал о твоей испанской эпопее, о деятельности «Виртуозов» в Испании... Как все это получилось?

СПИВАКОВ: Началась перестройка. На бытовом уровне это выглядело так: каждый из музыкантов нашего оркестра получил талон, в котором было написано, сколько детей он имеет и, соответственно, какова норма полагающегося ему продовольствия. На талон можно было купить два килограмма сахара, триста граммов масла и так далее. У меня один такой талон сохранился на память.

В отсутствие хлеба было уже не до зрелищ. И вот однажды оркестр зовет меня на собрание в церковь Большого Вознесения в Москве на Никитской. Адрес для собрания трудового коллектива сейчас может показаться странным, но объясняется все просто: в этом храме мы тогда репетировали. Там вообще много чего происходило не по прямому церковному предназначению – например, размещалась какая-то научная лаборатория по изучению шаровых молний, которая проводила прямо в церкви свои опыты и эксперименты. Поэтому весь потолок там был совершенно черный от этой экспериментальной копоти. А мы репетировали в маленькой комнатке под куполом – благодаря настоятелю храма отцу Владимиру, который дал нам такую возможность, справедливо полагая нашу музыку не богохульной. Позже в знак благодарности мы подарили этому храму замечательную икону святого Пантелеймона, который считается его покровителем.

Так вот, на собрании оркестр мне говорит: голод не тетка, если ты не можешь ничего поделаться, то мы все разъедемся по разным частям света. Музыканты они все первоклассные, им уже стали поступать предложения кинуть якорь вдали от родины, на которые несколько артистов сразу же откликнулись.

Во время очередной поездки в Испанию я по дружбе поделился своей грустью с доном Луисом, герцогом Бадахосом: наверное, «Виртуозы Москвы» скоро исчезнут с культурной карты. Я чувствовал, что оркестр распадается! Герцог был исключительно интеллигентным, образованным человеком, играл на рояле. Он не любил Советский Союз и тем не менее был в восторге от «Виртуозов Москвы», приходил на все наши концерты. Дон Луис воскликнул: «Этого нельзя допустить!»

На следующий же день он пригласил нас с Сати в королевскую загородную резиденцию на ужин, где и объявил нам:

«Нельзя допустить, чтобы такое явление, как ваш оркестр, исчезло. Поэтому у меня есть предложение – переезжайте все в Испанию».

Я был поражен – неужели прямо все? Вместе с семьями, с детьми, с родственниками?!

Дон Луис задумался: «Одну минуточку». Куда-то вышел, через какое-то время вернулся и подтвердил: «Да, переезжайте вместе со всеми родственниками». Я не верил своим ушам – неужели такое возможно?!

– La Palabra du Roi! (Слово короля!) – лаконично подтвердил герцог.

Когда спустя полгода директор оркестра Роберт Бушков прибыл в испанское посольство с огромным пакетом советских паспортов, они даже не смотрели на фотографии и не сверяли фамилии, просто автоматически хлопали визу резидента в каждый протянутый паспорт.

ВОЛКОВ: С трудом представляю себе эту сцену. Словно это был не XX, а XIX век...

Испытание раем

СПИВАКОВ: А дальше было вот что. Нам предписали работать под патронажем Фонда принца Филиппа Астурийского в княжестве Астурия. Мы приехали туда с Сати чуть пораньше, чтобы встречать оркестрантов. И вот подъезжают один за другим автобусы – а было их три или четыре, и оттуда выходят люди – с инструментами, а чаще – без, большую часть которых я и в глаза никогда не видел. Взрослый сын от первого брака, внебрачная дочка, тетя, бабушка, кошки, собаки, попугаи... Но испанцы как будто бы не смутились. В нашу честь был устроен роскошный прием в зале при свечах. Официанты во фраках картинно разливали пенящийся сидр в бокалы – когда бутылка держится высоко над головой.

В общем, мы при жизни попали в рай! Нас освободили от налогов, сняли нам квартиры. Когда члены семей, не бывавшие за границей ни разу в жизни, приехали в продуктовый магазин, их взяла оторопь: на пятьдесят метров тянется рыбный отдел, на сто метров – отдел мясной. Мы были потрясены, увидев вместо музея Чехова или музея Достоевского магазин El Museo del Jamon – «Музей ветчины». И там продавалась ветчина!

Дети пошли в местную школу. Обзавелись друзьями, знакомствами. Испанцы к нам относились фантастически. Испанские дети эпохи гражданской войны, которые выросли в России и говорили по-русски, были нам как родные. Они всё бросали и появлялись, когда была нужна какая-то помощь – в больницу отвезти бабушку или маму или ребенка доставить к зубному врачу.

При всем при этом у нас были очень щадящие обязанности – выступать на награждениях, которые проводил принц Филипп, а также устраивать иногда совместные концерты с хором княжества Астурия. Еще мы играли по праздникам в королевском доме. Жизнь была зажиточной, свободной и вольготной.

И вот, когда голодные наелись, когда уже не нужно было думать о пропитании и хлебе насущном, музыканты стали в свободное время разъезжаться. (Машины, кстати, многие привезли из России – мы подружились с «АвтоВАЗом» и с тогдашним директором его Каданниковым, после того как несколько раз дали концерты на заводе. И рабочие благодарили нас по-своему, по-пролетарски: «Мы цекашникам (партноменклатуре) иной раз и дырку в кардане проделаем, а вам будет всё тип-топ». Действительно, все три года в Испании тольяттинские машины откатали без ремонта.) Началось то, чего

не было в голодной Москве, – халтура. Наступал последний, третий год контракта, я понимал: что-то должно произойти, ожидание грозы было уже разлито в воздухе. И оркестранты стали говорить, что покидают меня. У одного – приглашение в Париж, у другого – в Амстердам, у третьего – в Тель-Авив, у четвертого – в Америку. И все – на более выгодных условиях. К тому же благодаря нашему приезду музыкальный уровень Астурии так вырос, что там организовали два симфонических оркестра, куда, конечно же, зазывали моих музыкантов.

Так начался распад первого состава «Виртуозов Москвы». Для меня это была личная драма. Хотя я никому не стал чинить препятствий, признавая за каждым свободу выбора как высочайшую ценность. С некоторыми расставался молча и сурово. На других, которые честно подошли и попытались объяснить: у меня такие обстоятельства, дочка хочет учиться в Америке или еще какая-то причина, кроме больших денег, – обиды не держал. Потому что мы вместе работали, и долгое время этих талантливых музыкантов я считал своими братьями.

ВОЛКОВ: Позволь мне провести семейные параллели. История Камерного оркестра Армении, знаменитого коллектива, которым руководил отец Сати, завершилась довольно трагично для Зарэ Саакянца. Музыканты, которых он взрастил, с которыми достиг необыкновенных высот, устроили собрание, на котором заявили худруку: «Ты взлетел до небес благодаря нам, мы тебя подняли!» В ответ на что Саакянец сказал: «Ну и оставайтесь тут, а я спускаюсь на землю!» Такое всегда ощущается как трагедия...

СПИВАКОВ: Действительно, Зарэ Саакянец не смог этого пережить, он ушел из жизни, будучи совсем не старым человеком. Слишком близко к сердцу принял он это предательство близких людей, слишком страстно любил свою профессию, мир, в котором привык существовать, творить и дышать этим воздухом творчества. Другой жизни для него не было.

Как верно заметил Станиславский, театр не живет больше двадцати лет. Зарэ предрекал распад и «Виртуозам» на их восхождении к пику, когда никто и подумать не мог, что мы расстанемся по сугубо материальным мотивам. «Посмотрим, что будет через четырнадцать лет», – пророчески бросил как-то мне Саакянец (его оркестр просуществовал именно столько). Так все и произошло – «любовная лодка разбилась о быт».

В девятом круге

ВОЛКОВ: Кстати, о «любобной лодке»... Я давно хотел тебя спросить о твоём первом браке, но не решался. Ты готов об этом поговорить?

СПИВАКОВ: Да, распад первого состава «Виртуозов Москвы» был для меня столь же болезненным и драматичным, как уход первой жены, Виктории Постниковой. Для меня это был тяжёлый удар... Я очень её любил, она была частью моей души. Виктория, ученица Якова Флиера, замечательно играла на рояле, мы вдохновенно исполняли дуэтом дома у Якова Владимировича сонаты Бетховена, сливаясь в единое целое. Ещё в студенческие годы она стала лауреатом конкурса имени Шопена в Варшаве, конкурса имени Вианы да Мотта в Лиссабоне, конкурса имени Чайковского.

ВОЛКОВ: Я помню, как ты вместе с ней выступал в Риге, а после концерта мы поужинали втроем. И ты не спускал с неё глаз весь вечер, ты смотрел на неё, как влюбленный мальчик, не выпуская её руку из своей. Я физически ощущал волну магнетического притяжения между вами.

СПИВАКОВ: Мы прожили вместе почти восемь лет. В 1970-м, 15 марта, у нас родился сын Саша, и это произошло как раз в то время, когда мы оба готовились к выступлению на конкурсе Чайковского. Нам было нелегко, никто не помогал: мы в Москве, моя мама в Ленинграде. В конце концов тогдашний министр культуры Екатерина Алексеевна Фурцева приставила к нам в помощь няню – ей важно было, чтобы мы хорошо выступили.

...Уход Виктории был для меня шоком, громом среди ясного неба. Хотя внешне все произошло достаточно просто, даже буднично. Однажды она совершенно неожиданно мне сказала:

- Я решила от тебя уйти.
- Почему?!.. К кому?.. – не поверил я своим ушам.
- К Геннадию Николаевичу Рождественскому.
- Но почему?! Ты влюблена в него?
- Нет, – говорит. – Просто я хочу увидеть весь мир.

Что я мог на это сказать? Рождественский уже был прославленной персоной в мире музыки, а я – только подающим надежды скрипачом. Мы ещё не поступили в музыкальную школу, когда он в 1951 году уже дирижировал в Большом театре балетом Чайковского «Спящая красавица». Он много гастролитовал, был

обласкан властями и публикой, имя его гремело...

Мы вышли с ней на улицу, я поднял руку, остановив проезжающее мимо такси, и молча проводил ее в машине до дома Геннадия Николаевича.

Честно признаюсь, я хотел повеситься. В буквальном смысле лишиться себя жизни. Я стал примеряться, рассматривать эту философскую мысль с прикладной точки зрения – когда покончить с собой, каким образом. Меня остановил только Данте, в строках которого я пытался найти утешение. В его «Божественной комедии» есть лес самоубийц. Данте очень живо описал этот путь, когда отчаянная ожесточенная душа самоуправно разрывает оболочку тела. Потом ты превращаешься в семя, из которого вырастает дерево. И в ствол этого дерева начинают вгрызаться гарпии – и ты ощущаешь безумную боль. Данте дал мне понять – мы не уйдем от своей боли, даже сведя счеты с жизнью.

Так случилось, что сына моего вырастил Рождественский, он носит его фамилию, и встретились мы с Сашей лишь много лет спустя.

А тогда я с головой ушел в музыку. Мы стали играть вместе с Борей Бехтеревым, эрудитом, блестящим музыкантом. Это чудесный, благородный человек. Мы с ним начали репетировать и дали сольный концерт, который был очень тепло встречен. И после этого концерта, после моих потрясений, опустошенности и разочарований, после боли и возвращения к музыке я понял, что буду жить, буду работать – и стану скрипачом.

Только пережив эту первую глубоко личную трагедию, я стал настоящим музыкантом. Тучи орошают землю.

Что дальше

ВОЛКОВ: Но вернемся в начало девяностых. Итак, «Виртуозы» распались. Что дальше?

СПИВАКОВ: В какой-то момент я окончательно понял, что оркестр «Виртуозы Москвы» де факто прекратил свое существование. Две трети окончательно пустили корни в Испании или еще где-то, а меня и еще нескольких музыкантов неудержимо тянуло работать в Москве. И друг моего детства, бессменный контрабасист, стоявший у истоков «Виртуозов...», Григорий Ковалевский, и превосходный альтист Юрий Юров, и уникальный гобоист Алексей Уткин – они остались со мной. Моя жена Сати как-то сказала: «Оркестр „Виртуозы Москвы“ – это бренд (тогда еще это понятие не укоренилось в нашей жизни), он будет, пока есть ты». То же самое говорил мне новый директор оркестра, недавно заступивший на эту должность Георгий Агеев. И мы решили не сдаваться, сохранить имя. Остающиеся в Испании музыканты обещали «в свободное время» приезжать в Россию и играть концерты в составе «Виртуозов», но очень быстро все поняли, что так ничего не получится. Более того, это губительно для оркестра.

ВОЛКОВ: Я думаю, оркестр – это не собрание гастролеров, а единый организм.

СПИВАКОВ: Именно. Я понял, что надо собирать новый состав. Другого пути нет. Но как же было трудно подвигнуть себя на это. Я не представлял иного звука скрипки, чем у концертмейстера скрипачей Аркадия Футера, или что виолончели ведет за собой не Михаил Мильман, а кто-то другой. И тем не менее мы с Ковалевским и Агеевым стали собирать второй состав...

ВОЛКОВ: Я припоминаю, сколько было скепсиса: в одну реку, мол, не войдешь дважды, и разве можно сравнить звучание новых «Виртуозов...» с прежними, «настоящими»...

СПИВАКОВ: Оркестр второго созыва, как и Москва, строился не сразу. Пришлось снова начинать просто с нуля, но с бесценной помощью коллег – прежде всего Ковалевского, который уже был директором оркестра (Георгий Агеев к этому времени стал директором Национального филармонического оркестра России).

ВОЛКОВ: Напомни мне, сколько уже лет «Виртуозам-2»?

СПИВАКОВ: Двадцать! Молодежь, пришедшая в оркестр, прониклась тем духом, который я стремился вселить в первый состав. Да и какая уже молодежь? Юный когда-то концертмейстер Алексей Лундин стал блистательным мастером с седыми висками. И все равно, первый состав «Виртуозов» я мысленно называл старшими братьями, а второй до сих пор именую про себя «мои мальчики».

ВОЛКОВ: Так все-таки можно войти в одну реку дважды?

СПИВАКОВ: Мой любимый философ Мераб Мамардашвили говорил о толковании Гераклитом этого постулата, и оно мне очень близко. Человек, мол, никогда не находится в ситуации, когда ему нужно принимать решение – войти в реку или не войти. Гераклит имеет в виду, что мы уже давно – в реке, уже шевелим руками и делаем движения пловца. И то, что мы воспринимаем как ситуацию, в которой участвуем или не участвуем, это и есть историческая ситуация – мы в ней уже участвуем. И выйти, посмотреть на нее со стороны и снова в нее войти – невозможно. И другая сторона этой же мысли Гераклита: обратно вернуться, то есть сделать вид, как если бы ничего не было, мы тоже не можем.

Искус заграницы

Корни и кроны

ВОЛКОВ: У меня к тебе есть еще один болезненный вопрос. Скажи мне, не приходила ли тебе тогда в голову идея бросить все к чертям и махнуть куда-нибудь в благословенную Францию или Италию? К концу семидесятых годов разворачивалась отчетливая перспектива твоей феноменальной карьеры в Америке. У тебя было приглашение на двадцать сольных концертов, повсюду висели афиши, тебя сравнивали с Хейфецем. Неужели не было соблазна?

СПИВАКОВ: Меня уговаривали, конечно, остаться в Америке, особенно учитывая то, что в это же время на Западе остались Нуреев, Барышников, Годунов и многие другие. Мне приводили их в качестве примера – вот такая у них жизнь началась, вот какие возможности открываются.

Но тебе, поскольку ты написал замечательную книгу «Диалоги с Иосифом Бродским», отвечу его словами: «Мы приехали сюда [в эмиграцию] не жить, а доживать». Я доживать – не хотел.

Я понимал, что с материальной точки зрения эмиграция – это богатство. На гастролях в США мне платили за концерт, допустим, пять тысяч долларов, но я имел право взять себе только 56 долларов 12 центов. Такой была моя ставка по штатному расписанию Госконцерта. Но поскольку я гастролитировал еще с пианистом, которому платили только суточные, то питались и жили мы на мои. А на остатки я еще умудрялся две рубашки купить или несколько пар шелковых носков. Как мы шутили: «Ставка меньше, чем жизнь».

Остальные деньги мы несли сдавать в Госконцерт, и на что они там шли – на вооружение СССР, на космические ракеты или обеды членов Политбюро, – я не знаю. Представь себе, мои двадцать концертов в Америке – это сто тысяч долларов, запредельно сказочное богатство для советского человека. Тогда скрипка Страдивари столько стоила! За всю свою жизнь я так и не смог купить себе такой инструмент, играю на скрипке Страдивари, переданной мне во временное пользование.

Но знаешь, Соломон, с годами я понял, что тело мое путешествует, а душа остается там, где я вырос. Моя душа, корнями своими вросшая в классику Чехова, Достоевского, Гоголя, сформированная на музыке Чайковского и Рахманинова,

влюбленная в русскую речь, тоскующая без улиц и бульваров моего детства, даже в Испании, где я был обласкан королевской семьей, рвалась назад, в Россию.

И мои, казалось бы, космополитичные дети знают, что они из России. Я Анечку, младшую дочь, спросил однажды из любопытства: «Как ты себя идентифицируешь, когда тебя спрашивают, кто ты, откуда родом?» Она говорит: «Я русская парижанка с армянскими корнями».

ВОЛКОВ: На наших глазах разворачивается уникальная для России культурная и демографическая трансформация – вхождение России в семью европейских народов. На нашем веку представление о том, что можно быть в каком-то смысле гражданином мира, обозначалось презрительным, уничижительным в том контексте словом «космополит». Как ты помнишь, мы росли в эпоху, когда определение «безродный космополит» было клеймом, грозившим реальными последствиями. Под этим предлогом могли с работы выгнать – и выгоняли, могли в Сибирь отправить – и отправляли. Профессор Гуковский, ведущий ленинградский ученый, главный наш специалист по Пушкину, именно с этой формулировкой – «за космополитизм» – угодил в сталинские лагеря. А сейчас, мне кажется, когда мы говорим о ком-то, что он космополит, это, скорее, позитивная оценка, это значит, что человек себя чувствует везде как дома, и при этом может оставаться русским человеком по духу.

СПИВАКОВ: Я думаю, что родина должна быть обязательно в душе, как и ощущение самоидентификации. Осознание себя в роли человека мира уже не связано с каким-то мучительным духовным поиском – это раньше, за «железным занавесом», космополитизм был формой стремления к воле. И, поскольку я сам несколько лет был невыездным, я очень хорошо прочувствовал на собственной шкуре, что такое жажда свободы.

Франция. Мишель Глотц

ВОЛКОВ: Вы несколько лет жили во Франции. Что для тебя эта страна?

СПИВАКОВ: Наверное, как для многих русских: через нашу литературу, нашу культуру мы привязаны к Франции. Даже Пушкин первое свое стихотворение, посвященное Бакуниной, написал на французском языке.

ВОЛКОВ: Дочка Тютчева, великого русского поэта, свои замечательные мемуары при дворе Николая I тоже по-французски написала. По-русски ей это было сделать затруднительно.

СПИВАКОВ: А Гончаровы как были возвращены? Казалось бы, в провинции жили – а в совершенстве знали языки, танцевали, играли на рояле... Воспитание элит – это великий процесс.

ВОЛКОВ: В отличие от тебя я не склонен ностальгировать и преувеличивать прелести жизни в старой России. На ум сразу приходят замечательные строчки из «Очерков бурсы» Помяловского, был такой популярный в свое время писатель-народник: «Где те липы, под которыми мы росли? Не было этих лип и нету». Эти липы произрастают из художественной литературы и кинематографа, а не из жизни.

СПИВАКОВ: Давай не будем перечеркивать традиции и заслуги русского дворянства.

ВОЛКОВ: Должен признать, действительно, дворянское воспитание было космополитичным, то есть установка была на то, что представитель элиты должен чувствовать себя гражданином Европы. «Европейское» самосознание внедрялось с самого рождения. В советское время эта традиция была совершенно вытравлена, и я наблюдаю с большим интересом и симпатией, как ростки этого явления опять начинают возрождаться... Это долгий и сложный процесс. Но вернемся к семье Спиваковых...

СПИВАКОВ: Двигателем приезда во Францию была Сати, которая с детства учила французский язык. В 1994 году мы с семьей на несколько лет обосновались в Париже, где дети пошли во французскую школу и где родилась наша третья дочь Анна.

Еще с конца восьмидесятых годов во Франции меня как артиста представлял импресарио Альбер Сарфати. С моей подачи он стал возрождать традицию русского искусства во Франции – пригласив балет Бориса Эйфмана, который у французов имел колоссальный успех, Темирканова, Светланова, Кисина...

Казалось, наш русский проект в Париже пошел в гору, но... Сарфати уходит из жизни, обрывая ниточку, на которой воздушным шаром парили наши творческие дерзания. После его смерти я подумал – наверное, это знак судьбы, период игры на скрипке закончился. Пора ставить точку.

Я совсем не тот человек, который умеет договариваться, звонить по телефону, разговаривать с агентами, обсуждать, в каком отеле я буду жить, какой мне нужен поезд, какой самолет... Бытовую рутину я воспринимаю как катастрофу. Но Сати твердо сказала: «Ты не можешь бросить скрипку!»

Пожаловавший к нам в гости Ростропович тоже был целиком на стороне Сати: «Старик, порох всегда должен быть сухим. Так, как ты, играет очень мало человек на свете. Играй!»

Вдохновленная его словами Сати решила не мелочиться и позвонить самому крупному импресарио – Мишелю Глотцу. Она позвонила в его бюро, представилась, что говорит жена Владимира Спивакова, и попросила о встрече. Ровно через пять минут его секретарша перезвонила, чтобы сообщить – господин Глотц ждет нас у себя.

Мы курили и вели с Глотцем непринужденную беседу, которую время от времени перебивали звонки – от Пласидо Доминго, от Лорина Маазеля... Мы поняли, что оказались в правильном месте.

Мишель заверил нас, что будет счастлив со мной работать. Это был сердечнейший человек с глубоким и тонким пониманием музыки. Он был продюсером всех дисков Герберта фон Караяна и обладал феноменальной памятью. Однажды Мария Каллас должна была записывать что-то с сэром Томасом Бичемом, знаменитым английским дирижером. Одиннадцать часов утра, время, на которое назначили запись, для певицы – рань несусветная. Потому что голос еще спит, голос ведь существует отдельно, он живет своей собственной жизнью. Посему выстраивать технику, микрофоны, готовить оркестр начали без нее. Но микрофон для солистки тоже надо было опробовать и настроить. И тогда вместо Марии Каллас вышел Мишель Глотц и спел: на французском языке, затем на итальянском пять или шесть арий – без нот, на память. Все присутствующие были ошеломлены.

Глотц однажды заглянул на репетицию, где мы играли с

моим большим другом Сережей Безродным, замечательным пианистом и музыкантом, сонату Рихарда Штрауса. Сидел, очень внимательно слушал. Потом подошел к Сереже и говорит:

– Там в первой части, до разработки, написано сфорцандо в левой руке. Почему вы его не делаете?

Сережа стал судорожно искать это место в партитуре – да, действительно!.. Мы записали эту сонату на диск, который в Германии получил титул «диск года».

Глотц настаивал на том, что мне будет нужен новый инструмент. И вскоре он нашелся – скрипка Страдивари 1713 года. Не скрипка, а сказка, но и по цене – сокровище. Она была мне совсем не по карману. Как всегда, на помощь пришла Сати, которая обратилась к крестному отцу нашей дочери Анны, президенту Фонда принца Астурийского Пласидо Аранго. При его попечительстве две семьи сложили свои капиталы и на паях купили эту скрипку в мое пользование, до тех пор пока я играю.

ВОЛКОВ: Это благородный жест, не лишенный, однако, прагматизма. Скрипка, в отличие от картины или бронзовой скульптуры, ценна еще и тем, в чьих руках она находится. Скрипка реально меняется от того, кто ею владеет. Играет на ней просто хороший скрипач – она и звучит так, играет на ней великий скрипач – она начинает звучать совсем по-другому. А если на самой замечательной скрипке играет плохой скрипач, так она становится плохой скрипкой.

Сати. Предчувствие

ВОЛКОВ: Скрипка как жена и жена как скрипка... Расскажи о Сати!

СПИВАКОВ: Я сотни раз говорил спасибо своей жене Сати. Она стала моей путеводной звездой. Она принесла в мою жизнь настоящую большую любовь, которую далеко не каждому выпадает испытать. Эта любовь была окутана мистикой и предчувствием.

В январе 1983 года мы приехали в Армению на фестиваль, который назывался «Виртуозы Москвы – трудящимся Армении». Отец Сати Зарэ Саакянц – замечательный скрипач, музыкант, дирижер, создатель первого камерного оркестра в Армении, который гремел в Советском Союзе, – был моим старым приятелем. Мы оба учились у Янкелевича, и я помню, как они вместе с Аидой, матерью Сати, играли «Цыганку» Равеля. Поэтому ничего удивительного, что в Ереване мы оказались в гостях у Саакянца.

Сати не было дома, но ее фотографии были развешены по всей квартире. От одного портрета – девушки в старинном армянском костюме – просто невозможно было глаз оторвать. Саакянцы рассказали, что это их дочь, которая снимается сейчас в фильме по армянскому эпосу «Ануш», что она учится в ГИТИСе и живет со мной в одном городе – в Москве. Я заочно пригласил ее на наши концерты и стал рассматривать семейный альбом. Ты не поверишь, но вдруг внутренний голос мне говорит: это будет твоя жена.

Я даже оторопел. Перемахнул сразу через три страницы – опять ее фотография, и опять внутренний голос говорит: это твоя жена. После третьего раза я закрыл альбом и подумал: мистика!

Вернувшись в Москву, я пригласил Сати прийти на наш концерт в Большой зал консерватории. Не могу сказать, что я влюбился с первого взгляда – такого не было, но она запала в душу, я стал ловить себя на том, что думаю о ней. Памятуя предсказание своего внутреннего голоса, я решил устроить еще одну встречу, в более неформальной обстановке... Я пригласил Сати на чай к одному из артистов «Виртуозов Москвы», Амаяку Дургаряну. А провожал после чаепития я ее долго, потому что она снимала комнату где-то на окраине, у черта на куличках. На следующий день я уезжал на гастроли в Испанию и пообещал позвонить, когда вернусь. «Я буду ждать», – ответила она очень спокойно.

И представь, на сцене, когда я играл свой концерт, последним бисом был «Сентиментальный вальс» Шуберта. Я играю – а перед глазами стоит, что мы танцуем с Сати...

Турне продолжалось месяц, и я с трудом дождался его завершения. Едва ступив на московскую землю, я сразу набрал номер ее телефона. А дело было в полночь. Я спросил: «Не спите?» Она ответила: «Нет, не сплю, жду вашего звонка». И в этот момент все совпало, вспыхнуло, и стало абсолютно ясно, что мы созданы друг для друга.

...А на первое свидание я немножко опоздал. Спасибо Сати, принявшей без вопросов мое искреннее объяснение: я не мог прервать произведение, не доиграв его до конца. Если я опаздываю, значит, я просто что-то доигрываю.

И еще. Говорят, у мужчин первый страх в любви – потерять себя в женщине, а второй – потерять ее. У меня страх – потерять ее.

Искусство требует жертв

ВОЛКОВ: Ты уже говорил, что только благодаря Сати вернулся к активной карьере скрипача. Ты этому сопротивлялся?

СПИВАКОВ: Еще бы! Потому что это связано с огромным трудом, особенно когда ты уже в возрасте. Когда говорят, что искусство требует жертв, это не чистая фразеология, так и есть. Приходится от очень многого отказываться – от того, чтобы сходить в театр на новый спектакль, съездить на отдых, посидеть с друзьями, посмотреть фильм, порой – просто от такой малой радости, как выйти с детьми в сад поиграть. Ради эфемерного искусства ты, в общем-то, отказываешься от реальной жизни. Берешь скрипку – и пилишь со страшной силой каждый день.

Я часто вспоминаю слова Янкелевича: «Чтобы понять, чего вы достигли в игре на скрипке, возьмите инструмент не в левую руку, а в правую, а смычок – в левую». То есть нельзя останавливаться, никогда. Смиренный труд – секрет творческого долголетия.

В молодости мне попала в руки автобиография Прокофьева. И вот как он описывал свой распорядок дня. Вставал в семь утра, несколько часов играл на рояле и только после этого завтракал. Потом опять несколько часов играл, потом отправлялся на длительную прогулку, потом читал, потом смотрел и правил рукописи, сочинял... Непрерывный труд и постоянное совершенствование! Помимо гигантского наследия – симфоний, балетов, опер, сонат, концертов и всего прочего – у него есть этюды для фортепьяно большой трудности (он и сам был блестящий пианист), которые, я считаю, необходимо играть молодым музыкантам, потому что они развивают специфическую технику.

Скрипка не прощает ничего. Слышна каждая фальшивая нота. Кстати сказать, у Сати превосходный слух. Она мне иногда говорит, что в каком-нибудь пассаже не очень чисто беру верхнюю ноту. Проверяю – да, действительно нехорошо.

Несмотря на препирательства, Сати буквально заставила меня выучить Первый концерт Шостаковича. Может быть, из этой затеи ничего бы так и не вышло, если бы я не обожал его музыку. В первый раз я сыграл концерт Шостаковича с оркестром Театра Бастилии под управлением Джеймса Конлона в Париже. Потом пришел заказ на запись от немецкой фирмы «Каприччио» – и диск был записан с концерта живьем, или «лайф», как теперь говорят. То же самое произошло с концертом Альбана Берга – тоже

«лайф». Сати подталкивала меня к обновлению репертуара – она очень точно чувствует время. Это не каждому дано.

ВОЛКОВ: Сати, по-моему, прекрасно осознает одну из самых существенных проблем современной культуры – как сделать высокое достоянием возможно более широкой аудитории. У нее в этом смысле чутье безошибочное, и потому ее телевизионное шоу «Нескучная классика» столь популярно.

СПИВАКОВ: Я ей безмерно признателен за другое – за то, что она создала наш дом в самом высоком значении этого слова.

Отец-«заочник»

СПИВАКОВ: Ведь по большому счету я «заочный» отец – все время в разъездах, в гастролях, в работе. Сати хранила наш очаг и направляла наших детей. И я счастлив тем, что они выросли добрыми людьми.

ВОЛКОВ: У тебя три дочки, да?

СПИВАКОВ: У меня четыре дочки. Троих мне подарила Сати. А когда, очень рано, ушла из жизни моя любимая сестра Лиза, мы взяли ее дочку Сашеньку в нашу семью, и она стала нам родной. Внешне она не очень похожа на моих детей – блондинка с голубыми глазами. Однажды я вернулся в Париж с гастролей – и глазам своим не верю: Саша перекрасила волосы в черный цвет. Говорит, хочу быть похожей на ваших детей. Пришлось убеждать ее в том, что она и есть наш ребенок и цвет волос тут не имеет абсолютно никакого значения. Уговорил ее вернуть волосам первозданную красоту.

ВОЛКОВ: Чем занимаются сейчас твои дочки? Ты учил их музыке?

СПИВАКОВ: Все занимались музыкой. Но во Франции стать профессиональным музыкантом затруднительно: там нет такой центральной специальной музыкальной школы, как, скажем, в Москве. Воспитанники московской – гениальной по своему замыслу и воплощению – школы выпускаются напрямую на музыкальный Олимп. Этот феномен создали великие педагоги – Артоболевская, Тимакин, Бобович, Кесснер, Ховен, Глезарова, Беленький, Коган, мой наставник Янкелевич... Во Франции же дети не могут заниматься музыкой профессионально с раннего возраста так, как в России или как это было при Советском Союзе. То, что называется консерваторией во Франции – а мои дети ходили в консерваторию имени Франсиса Пуленка, – это в сравнении с Россией просто заведение для любителей музыки. Соответственно, образование они получили по нашим меркам дилетантское. Но и дилетанты, как мы знаем, в истории колоссальную роль сыграли. Взять, скажем, Ромена Роллана, Стендаля или Чичерина.

ВОЛКОВ: Да возьмем Михаила Ивановича Глинку!

СПИВАКОВ: Великие дилетанты тоже известны истории. Моя старшая дочь Катя выиграла конкурс Рубинштейна в Париже, получив первую премию как пианистка. Ей на тот момент еще не было шестнадцати лет. Но вскоре Катя призналась, что слишком нервничает перед каждым выходом на сцену – тяжелая наследственность сказалась. Однажды я играл сонатный вечер с замечательным музыкантом Александром Гиндиным в театре «Champs-Élysées» – мы играли поздние сонаты Бетховена. Я попросил Катю помочь мне переворачивать страницы. Она блестяще читала с листа, играла со мной с листа и концерт Шостаковича, и концерт Берга. Я разыгрываюсь за кулисами, Катя стоит рядом. В это время включили радиотрансляцию из зала, стало слышно, как зал наполняется голосами. Я все больше нервничаю, Катя посмотрела мне в глаза, прочитала все мои эмоции и выдохнула: «Какое счастье, папа, что это не мне играть сонаты Бетховена!»

Так что моя старшая дочь не стала музыкантом, а выбрала профессию режиссера и сценариста.

Средняя дочь – неожиданно для меня – полюбила театр, причем по-настоящему страстно. Она поступила в частную театральную школу, как бы французский прообраз нашей Студии МХАТ. Ее курсом руководил господин Флоран, которого можно назвать французским Немировичем-Данченко. Однажды он приехал в Кольмар на мой фестиваль с несколькими десятками преподавателей своей студии и пригласил меня на ужин, устроенный в мою честь. Приходим мы с Сати на этот званный ужин, а там нас ожидает еще больший сюрприз.

– Маэстро, мы большие ваши поклонники, но приехали сюда не за этим. Мы хотим вручить вам диплом вашей дочери Татьяны с самыми высокими оценками. И надеемся, что она станет знаменитой французской актрисой, – приветствовал меня декан.

Во время мирового турне «Виртуозов Москвы» Танечка приехала в Лондон ради нашего концерта. Мы бродили по городу, ужинали, говорили по душам, но никаких «девичьих секретов» я не услышал от дочери. И уже перед тем, как отходить ко сну, я не удержался, спросил:

– Может, у тебя есть близкий друг, может, ты влюблена?

– Да, – ответила моя дочь. – Я не просто влюблена. Я страстно влюблена.

– Кто же он?

– Это театр.

На школе Флорана Таня не остановилась, закончив недавно Национальную парижскую консерваторию по специальности «актриса».

Младшая, Аня, меня тоже потрясла. Старшие меня однажды спрашивают: а ты слышал, как наша Анечка поет? Они мне поставили ее запись, пока Ани не было дома. Слушаю – и не узнаю голос своей дочери, которая поет на прекрасном английском! Чудесный голос, неплохая музыка, слегка слабоватый текст. Когда она пришла домой, я стал расспрашивать – кто музыку написал, кто стихи? Всё сама! Призналась, что мечтает заниматься джазовым пением.

Раз так, я попросил у нее ручку, лист бумаги – и составил список англо-американских поэтов, которых просто обязан прочитать всякий пишущий по-английски. Поэзия – это кульминация языка, чтобы знать по-настоящему язык, надо читать поэтов – это первое условие. В списке были: Уистен Хью Оден, Томас Харди, Уильям Йейтс, Дерек Уолкотт, Джон Донн, Уильям Блейк, Джеффри Чосер, Уолт Уитмен, Роберт Фрост, Томас Элиот.

ВОЛКОВ: Стравинский написал хор на слова Элиота...

СПИВАКОВ: Да, а также откликнулся на смерть Элиота, написав Интроитус – один из элементов литургии, заупокойной мессы. Эта вступительная часть мессы используется как интродукция, когда проходит священник, в католическом и лютеранском богослужении эта традиция идет еще с V века.

А у моей истории было продолжение. Аня через некоторое время мне позвонила и сказала: «Нам сегодня с тобой аплодировали. Из Бостона приехали представители College of Music в Беркли [крупнейшего в Америке учебного заведения, в котором есть джазовое отделение]. И вот, – говорит, – они экзаменовали меня в Париже, я спела в начале песню Стиви Уандера, потом сыграла собственную импровизацию, а потом спела свою песню на стихи Роберта Фроста. Так что не пропало мое образование». Теперь Аня уже окончила тот самый музыкальный колледж в Бостоне.

Единственная моя девочка, которая пошла по неведомому мне пути, – это Саша. Она пошла в отельный бизнес. Но, раз она так захотела, – мы поддержали ее устремления.

Главное: все наши дочери пробивают себе дорогу абсолютно самостоятельно, намеренно отказавшись от нашей протекции. Дай им Бог!

Фестиваль – из философии. Кольмар

ВОЛКОВ: Ты счастливый человек: по невероятному совпадению у тебя четверо детей – и четыре любимых дела. Это «Виртуозы Москвы», Национальный филармонический оркестр России, Московский международный дом музыки и твой благотворительный фонд. И в каждый проект – как в своего ребенка – ты вложил душу, энергию, титанические усилия...

СПИВАКОВ: Ты забыл упомянуть еще пятое дело – Кольмарский фестиваль во Франции. В него тоже было вложено немало сил, но окупается всё с лихвой. Потому что когда я говорю, что на земле есть два места, где я могу жить бесплатно, вообще без копейки денег, – это Россия и Кольмар, – я вовсе не шучу...

Фестивалю в Кольмаре уже более четверти века, в 2014 году он прошел в двадцать шестой раз. А родился он буквально из слов, из одного долгого вечернего разговора. Когда-то в Кольмаре, в течение десяти примерно лет, был маленький фестивальчик, состоявший из нескольких концертов. Местный такой фестиваль. Не совсем локальный, потому что артистическим директором этого фестиваля был Карл Мюншингер, руководитель Штутгартского камерного оркестра, немец, очень хороший музыкант, специалист по старинной музыке. Но у каждого человека свое время, сам понимаешь. И вот в 1988 году я приехал в Кольмар с сольным концертом.

После выступления мэр города пригласил меня на ужин. Помнишь, Платон мечтал о том, чтобы философы были руководителями государства? Вот это тот самый случай: мэр – его звали Эдмон Жерер – оказался доктором философии. Я в то время как раз очень философией интересовался, много читал. Кстати, Ницше я впервые прочел в студенческие годы, попав в Музей-квартиру Гольденвейзера в Москве. Там лежала книга «Так говорил Заратустра». И я этот труд прочел, потому что меня его воззрения интересовали в связи с Рихардом Штраусом.

А разговор с мэром Кольмара мы начали с Блаженного Августина. Вспоминали разговоры Протагора с Сократом. Потом он меня удивил невероятно тем, что прекрасно знал русских философов – Флоренского, Бердяева и даже Семена Франка. Декарт, Дидро, Спиноза... Кстати, он сам жил как Спиноза – очень аскетично. Впоследствии, когда мы познакомились поближе, он приглашал меня к себе домой – у него была наискромнейшая квартира, почти пустая, только самое

необходимое. Именно Эдмон Жерер меня познакомил с философом Эрихом Фроммом, который в России тогда еще не издавался (у Фромма есть очень интересная концепция: наша моральная проблема – безразличие человека к самому себе; очень актуально для нашей сегодняшней жизни, не находишь?). Он же рассказал мне и об Эммануиле Сведенборге – его книги, в том числе знаменитая «О небесах, о мире духов и об аде», у нас в то время тоже еще не выходили. Я с удовольствием познакомился со Сведенборгом позднее: у него оригинальная трактовка церковных обрядов и таинств, он сделал свой, очень специфический анализ Библии. Говорили мы с мэром и о Юнге, об архетипах... С нами сидела переводчица, потому что беседа складывалась сложная, многослойная и моего французского явно не хватало.

Я наслаждался общением и никакого, так скажем, нефилософского продолжения совершенно не предполагал: обсуждаемые философские темы к музыке, на первый взгляд, почти не имели отношения. Но к музыке всё имеет отношение!.. Я стал говорить, как люблю «Исповедь» Руссо. Оказалось, что и Жерер – большой поклонник Жан-Жака. Я рассказал, что у нас в России есть великолепные переводы французских поэтов-символистов – Верлена, Бодлера, Рембо, Малларме, вспомнил вокальные циклы Бенджамина Бриттена «Озарения» и «Только у меня есть ключ от этого дикого празднества!» на стихи Рембо. Чем дольше мы говорили, тем больше совпадений – и вкусовых, и мировоззренческих – обнаруживалось. И когда я ему сказал, что только что вышла книга Тейяра де Шардена «Феномен человека», от которой я в восторге, он вдруг произнес: «После всего, что я услышал, я хочу вам предложить стать артистическим директором Кольмарского фестиваля». Это было для меня совершенной неожиданностью!

На следующее утро я пошел посмотреть те места, где можно проводить концерты. Выбрал церковь Святого Матфея, которая была тогда в ужасном состоянии, с продырявленной крышей. На первых фестивалях, когда лил дождь, люди сидели под зонтами в зале – сверху капало. Романтика, конечно, но все-таки ремонт нужен. Я погулял, посмотрел и сказал мэру, что благодарю за честь, рад, горд, польщен, но, как человек серьезный и ответственный, беру паузу на размышление. Мы расстались в самых дружеских тонах. И я задумался... А потом принял это предложение.

Спустя какое-то время состоялась пресс-конференция в музее Jacquemart-Andre в Париже, где собралась масса журналистов. Один из них спросил: «Маэстро Спиваков, скажите, ведь во Франции столько фестивалей, сколько сортов сыра. Что вы

думаете сделать принципиально нового?» На что я ответил, что будет еще один сорт сыра. Со своим оригинальным вкусом и ароматом.

Еще на той памятной пресс-конференции я сказал, что очень многие фестивали – это просто «салат микст», набор концертов, не связанных друг с другом. Мне же представляется, что фестиваль должен чем-то отличаться от простых концертов. В нем должна быть какая-то внутренняя идея. Идея Кольмарского фестиваля у меня родилась из восточной притчи – японской, по моему. В ней говорится: люди слишком быстро убирают опавшие листья из-под деревьев, забывая о том, что это благодатная и питательная почва, совершенно необходимая для будущих растений. Вот то же самое я и предложил: пусть новый фестиваль каждый год будет посвящен какой-то крупной, яркой личности, которая осветила путь последующим поколениям.

За эти годы в Кольмаре перебивало множество оркестров, около полутора сотен пианистов. Русских артистов, конечно, с трудом приходилось пробивать, потому что французы любят своих больше, к тому же у них серьезные профсоюзы, как известно. Но тем не менее был фестиваль, посвященный Давиду Ойстраху, был посвященный Рихтеру, а еще Ростроповичу, Шаляпину... А родился Кольмарский фестиваль из слов, мыслей и идей – из философии. Почти античное начало.

К сожалению, в 1995 году господин Жерер умер. На его место заступил господин Жильбер Меер, совершенно не философ, а прагматик, строитель, «крепкий хозяйственник». Все ужасно боялись, что же будет с Кольмарским фестивалем дальше. Но новый мэр быстро понял, что лишать Кольмар фестиваля нельзя: он, как деловой человек, сразу увидел, что все рестораны во время фестиваля полны, все гостиницы заняты, женщины с утра сидят под фенами – все парикмахерские и салоны забиты... Теперь приходит к нам на концерты. Он уже понял, как это важно и для города, и для всего региона. И еще: несмотря на отсутствие философских бесед, за эти годы мы с Жильбером стали настоящими друзьями.

«Ну постройте!» Дом музыки

ВОЛКОВ: Ну, это почти притча получилась... Или романтическая легенда во французском стиле. А как такие вещи организуются в России? Мне интересно, я же, прожив в Нью-Йорке уже почти сорок лет, за всем этим могу наблюдать только издалека...

СПИВАКОВ: На родине все гораздо сложнее... Я восемь лет уговаривал Юрия Михайловича Лужкова, тогда мэра Москвы, что необходимо в Москве иметь такой концертный зал, как, скажем, в Нью-Йорке Линкольн-центр или Кеннеди-центр в Вашингтоне.

За последние сто лет в таком колоссальном городе, как Москва, был построен только Зал имени Чайковского на площади Маяковского, и то он был задуман как театральный зал.

ВОЛКОВ: Его начинали строить как театр Мейерхольда. Ну, ты знаешь, что случилось с Мейерхольдом...

СПИВАКОВ: На одном из моих концертов в Большом зале консерватории присутствовали самые высокие государственные лица России – Борис Николаевич Ельцин со своей замечательной женой Наиной Иосифовной, сотрудники кремлевской администрации, Лужков.

После концерта, когда почетных гостей угощали чаем с традиционными пирожками, я подошел к Ельцину:

– Борис Николаевич, я уже восемь лет безуспешно уговариваю Юрия Михайловича построить в Москве хороший концертный зал.

Борис Николаевич выразительно – как он умел – посмотрел на мэра:

– Юрий Михайлович, ну постройте!

Реакция на одну-единственную фразу президента была просто волшебной – Юрий Михайлович пригласил меня в мэрию на следующее же утро, и дело завертелось. Ждал годами – а решилось в одну минуту... Довольно скоро мы вместе с Юрием Михайловичем Лужковым и Валентиной Ивановной Матвиенко заложили первый камень в фундамент этого здания.

ВОЛКОВ: Какая прелесть...

СПИВАКОВ: Было построено три зала – театральный, камерный и большой. Большой носит имя великого дирижера Светланова – я предложил это сразу после того, как узнал, что

Евгений Федорович ушел из жизни. Московская филармония – не при нынешнем, правда, руководстве – отказалась увековечить имя Светланова. Но теперь словосочетание «Светлановский зал» вошло в музыкальный лексикон Москвы.

Поначалу, впрочем, было очень трудно завлечь туда публику – как и во всякий новый зал. Да к тому же там не слишком удобно ходить от метро «Павелецкая» – и на авто, учитывая московские пробки, в часы пик не добраться... Но что заставляет людей приходить? Интерес! Я сделал ставку на интересные абонементы, и особенно на программы для детей. И эта стратегия выиграла – первыми всегда расходятся именно абонементы для детей.

Для них я устраиваю фестиваль «Москва встречает друзей», за десять лет существования которого в Москве побывало двадцать тысяч юных дарований из пятидесяти стран мира! Организовать детский фестиваль – ужасно суетное дело: нужно разместить их, обеспечить питанием, проконтролировать, чтобы, упаси Господь, ничего не случилось. Ребенок может заблудиться в здании, может заболеть – значит, врачи должны быть наготове... Нам очень многие помогают, я низко кланяюсь людям, которые с душой относятся к работе моего благотворительного фонда.

Творить добро. Детский фонд

ВОЛКОВ: Твой благотворительный детский фонд – особая и невероятно важная вещь. Зачем и как ты его создал?

СПИВАКОВ: Для миллионов людей распад империи, которой был Советский Союз, на отдельные государства стал страшным политическим землетрясением. Начинался мой фонд с отправки рояля ученику Владимира Крайнева – Игорю Чатуеву, ныне замечательному пианисту. Он жил в Севастополе, который в 1991 году вдруг стал границей, и пешком на рассвете ходил за несколько километров до музыкальной школы, чтобы поиграть там до начала занятий в обычной школе.

Семья мальчика жила скромно, инструмент им был не по карману. Вот мы и купили ему рояль, а отправить в Севастополь не могли, потому что между Москвой и Севастополем образовалась государственная граница.

Российские таможенники не выпускали рояль на Украину, а украинские таможенники не пропускали рояль из России к себе. Я об этой таможенной казуистике рассказал в телевизионном интервью – и улетел в Париж. И там, в Париже, у меня дома раздается звонок: «С вами сейчас будет говорить начальник российской таможни генерал-лейтенант Валерий Драганов».

Я обомлел – ну, думаю, кто-то из моих оркестрантов погорел на таможне с контрабандой: то ли лишнюю бутылку провез, то ли инструмент не пропускают.

А Драганов, оказывается, увидев мое выступление по телевидению, позвонил, чтобы уточнить детали: где находится этот рояль, который нужно доставить мальчику?

– Скажите, пожалуйста, как вы узнали мой номер телефона в Париже? – любопытствовал я.

– Ну я же все-таки начальник российской таможни! – ответил Драганов.

Ровно через два года наш подопечный получил первую премию на престижном конкурсе имени Артура Рубинштейна в Тель-Авиве. Он успешно концертирует, выступает вместе с выдающимся итальянским певцом Феруччо Фурланетто.

Больше других при распаде СССР пострадали самые слабые и уязвимые социальные группы – дети и старики. Я тогда себя спросил: что я лично могу сделать, чтобы помочь им? Вместе с Екатериной Ширман и Петром Гулько мы решили организовать фонд. Кое-какой опыт у меня уже имелся – я был в числе создателей фонда «Новые имена», которым долгие годы

руководила Иветта Воронова. Он помогал талантливым детям со всего Советского Союза, поддерживал их стипендиями, вывозил за границу, давал возможность играть. Сейчас эту линию продолжает, и очень успешно, могучий талант – Денис Мацуев. У меня, к слову, нет «цеховой ревности», я сотрудничаю с разными фондами – это и дети Чернобыля, и вдовы афганцев, и жертвы сталинских репрессий, и фонд «Артист» Марии и Евгения Мироновых, и фонд Ксении Раппопорт...

Мы принимали участие в судьбе Саши Романовского, который не мог ходить. Но играл этот одиннадцатилетний мальчик – изумительно. Он играл беспедально, как Гленн Гульд, потому что ноги ребенка были практически обездвижены. Никто не мог даже поставить диагноз, почему Саша не может ходить.

Мы помогли определить его в Центральный институт травматологии к моему большому другу, профессору Ивану Григорьевичу Гришину. Он мне звонит после обследования: рентген ничего не показывает, но Гришин уверен, что у мальчика опухоли под обоими коленями. Просит разрешения на операцию. Мама растеряна: «А вы лично доверяете этому человеку?» Конечно, доверяю! Он же спас Валентина Берлинского, когда тот сломал палец на левой руке!

Ну и что? Прооперировали нашего Сашу – и мальчик пошел! На фестивале в Кольмаре он вышел к роялю еще на костылях – но как играл! Зрители пришли от его музыки в полный восторг. Фонд помог отправить его на учебу в Италию, в консерваторию в Имоле, где жили Лазарь Берман, Борис Петрушанский. Потом он выиграл Гран-при на важном конкурсе пианистов в Больцано, после чего открылась возможность записывать диски. Романовский играл с выдающимся дирижером Карло Мария Джулини, который называл его гением. И я играл с ним очень много раз. Накануне вручения мне государственной премии России за гуманизм – я был шестым ее лауреатом после Патриарха Всея Руси Алексия Второго, Александра Исаевича Солженицына, Валентины Терешковой, короля Испании Хуана Карлоса и президента Франции Жака Ширака – мы с Сашей Романовским приехали в Екатеринбург с Национальным филармоническим оркестром. Играли с ним «Рапсодию на тему Паганини» Рахманинова. На бис он исполнил «Ноктюрн» Шопена – он его играет совершенно, просто как Микеланджели!

После выступления Саша зашел в артистическую комнату – по традиции обнять и поблагодарить за концерт. И в это же самое время в комнату входит незнакомый, красивый, стройный юноша – и тоже меня обнимает. «Я – Иоанн Бердюгин!»

ВОЛКОВ: Кто это? Расскажи о нем!

СПИВАКОВ: История этого воспитанника фонда начиналась пятнадцатью годами ранее. После концерта в том же Екатеринбурге меня ожидала у служебного выхода женщина с очень грустными глазами. Она протянула мне письмо, заклиная Христом-богом найти минуту и прочесть. В номере я развернул послание: она не искала денег, единственное, о чем она просила, – порекомендовать врача из Института сердечно-сосудистой хирургии имени Бакулева, которому она могла бы доверить своего сына по имени Иоанн Бердюгин. Мальчику, которому было всего лишь два года одиннадцать месяцев, предстояла операция на открытом сердце. Она не просила, но я оставил ей средства для того, чтобы мать с ребенком могли приехать в Москву. Позвонил своему другу Лео Бокерии – и нашего подопечного положили к нему в институт. Десять дней после операции ребенок находился в реанимации, на волоске от смерти. Потом все-таки Господь его помиловал, оставил для жизни.

Спустя три года во время гастролей в Екатеринбурге ко мне подвели уже подросткового, выхоженного мальчонку. Оказалось, что Иоанн – сын священника, шестой ребенок в семье. Разговорились – о чем мечтает, кем хочет быть? Говорит: хочу, как вы, играть на скрипке. А у него и скрипки-то нет. Я купил для Иоанна в Париже скрипку, привез ее в Москву, оттуда отправили в Екатеринбург – хорошо, таможи нету. А семья мальчика ответный сюрприз приготовила – для всего Национального филармонического оркестра к Пасхе испекла куличи, для каждого музыканта: сто десять куличей!

И вот же совпадение! За день до вручения госпремии встречаются оба спасенных: Саша и Иоанн, которому уже семнадцать, и он – студент Московской консерватории. Я их представил друг другу – они обнялись, как два брата. Честно сказать, я растрогался. Посмотрел на них – и подумал: не зря я на свете живу.

Когда опускаются руки

ВОЛКОВ: Каждая такая история – сюжет для святочного рассказа. Но не все же они заканчиваются счастливо?

СПИВАКОВ: Дети, которые прошли через фонд, – проходят через наши судьбы. К моей великой боли, не у каждой истории есть счастливый конец. Я тебе расскажу про Алину Коршунову, пианистку исключительного дарования из Москвы. У нее была саркома, я привез ее в специализированный раковый госпиталь в Нью-Йорке, где мне дали самые высокие возможные гарантии ее спасения – пятьдесят на пятьдесят. Нужно было 150 тысяч долларов, Нью-Йорк – это не Россия, где я могу позвонить по телефону, и человека будут лечить бесплатно или за символическую цену. Я собирал деньги по всему миру, я взял в долг у своих импресарио... Полтора года я играл концерты в счет долга нью-йоркскому госпиталю.

Она боролась за жизнь, эта отважная девочка, оставшаяся после химиотерапии без волос, без бровей и без ресниц. Мы прислали Алине в госпиталь киборд, чтобы она могла, лежа в кровати, поддерживать форму, и она продолжала играть. Я никогда не забуду момента, когда она пришла к моим друзьям в Нью-Йорке после химиотерапии. Она села к роялю и заиграла «Хроматическую фантазию» и фугу Баха. Эта трагическая музыка в ее исполнении просто разрывала мое сердце.

Американские врачи должны говорить пациенту правду, но они не смогли сказать Алине, что ей осталось жить всего два месяца. Сказали – возвращайся в Москву, приедешь через полгода... «Она была таким ангелом, что у нас не повернулся язык сказать правду», – калялись передо мной доктора.

Три мои дочери, которых я застал дома сидящими на полу с горящей свечой, потрясли меня объяснением: «Мы молимся за Алину Коршунову». Но и детские мольбы не помогли...

Тогда я не нашел утешения. А не так давно пересчитывал Камю и наткнулся на мысль, что в больном ребенке страдает Господь. Вот Камю нашел какой-то смысл, поворот неожиданный. А я – нет.

Я знаю – рубец на моем сердце не затянется никогда.

Развезаться в Африке

ВОЛКОВ: Твоя жизнь переполнена событиями, эмоциями, заботами. Ты когда-нибудь отвлекаешься от всех этих проблем? От игры на скрипке, от руководства своими оркестрами, от забот по Благотворительному фонду и Международному дому музыки? У тебя есть время, которое ты можешь посвятить самому себе, отключив себя от внешнего мира?

СПИВАКОВ: У меня есть близкий друг Рашид Сардаров. Это человек незаурядного ума и знаний в самых различных областях. Он был геологом, когда-то играл на скрипке, потом стал успешным бизнесменом, но остался равнодушной и душевной личностью. Он из той редкой породы людей, которые обладают уникальным качеством – помогать не унижая. И я к его помощи прибегал неоднократно – тот же Кольмарский фестиваль без него вряд ли бы осилил.

Так вот, Рашид – страстный охотник, который время от времени вытаскивает меня куда-нибудь на край света. «Чтобы сменить картинку», как он говорит. Этот неутомимый любитель приключений напоминает мне героев Жюль Верна. С ним мы, когда позволяет время, выбираемся на охоту в Африку, которая для меня – как музей сотворения мира. Красота там невероятная и приключений – выше головы. Я, признаться, не охотник, не могу животных убивать – за исключением крокодилов и змей. Правда, и со змеями мне не везет.

Однажды в Дрездене, где я играл концерт Сибелиуса с оркестром, привиделся мне странный сон – что у меня на смычке змея. И она ползет, ползет все выше – а мне все не удается ее сбросить. Утром позвонил Сати, рассказал неприятный сон, признался, что не могу его забыть – остался на душе неприятный осадок. Сати, конечно, утешать стала: змея, мол, это мудрость, символ знаний и прочее. А я еще больше обычного нервничаю перед концертом. Наступил день генеральной репетиции – и в конце первой части у меня вдруг разламывается смычок. И разламывается ровно в том месте, где ползла змея в моем сне!

А в Намибии довелось встретиться уже с настоящей, не приснившейся страшилой, от одного вида которой можно дар речи потерять.

Нас сопровождали на открытой машине местные жители, которые вдруг бросились врассыпную с криками: мамба, мамба! Пока я вдумывался в смысл этого слова, всего в каком-то метре от себя увидел огромную змею со страшной пастью, из которой

высовывался дрожащий язык.

Мамба – это жутко ядовитая африканская змея, от укуса которой можно умереть в течение получаса. Мы с приятелем вскинули ружья – и давай стрелять... Змею мы убили. Но, поскольку я не приложил приклад как следует к плечу, оптический прицел при отдаче ударил меня в переносицу. Нос был разбит в кровь, а потом на месте удара образовался нарост с горошину, с которым я прожил целый год. До тех пор пока Сати меня не уговорила пойти в госпиталь и удалить эту горошину, а с ней заодно и не самые приятные воспоминания о мамбе.

А в Центральноафриканскую республику я однажды прилетел прямиком из города Львова, прихватив с собой национальные украинские достояния в виде сала, ветчины, колбас домашних и сверху еще дефицитного грузинского боржоми два ящика. Потому что в Москву боржоми не поставляли, а на Украину – пожалуйста.

Поскольку летел я прямо с концерта, то пришлось на африканскую охоту приехать со скрипкой вместо карабина. А владельцем охотничьей концессии был француз. При виде скрипки он набрал мою фамилию по интернет-поисковикам и выяснил, что к чему. И, желая приобщить жителей местной деревни к европейской цивилизации, он попросил меня сыграть перед ними.

И вот представь себе такую картину. Вечер. Егеря разожгли костер, у которого собралась вся деревня. Одеты все в лохмотья, женщины полуголые, обвешанные детьми, как лоза – гроздьями винограда. Я им сыграл что-то не слишком мудреное, они мне похлопали. И в знак благодарности и, так сказать, культурного обмена стали петь и танцевать. Надо отметить, что музыкальных инструментов у них не было никаких, кроме маленького ящика, который исполнял функции барабана, и полиэтиленовой емкости, из которой они извлекали звуки, прикладывая смоченный слюной прут. Под такое нехитрое музыкальное сопровождение они и пели...

Тем не менее одна песня мне очень понравилась. Когда они закончили ее петь, я схватил свою скрипку и на слух стал наигрывать подхваченный мотив. Воцарилась библейская тишина. Они были поражены тем, что белый человек на каком-то незнакомом инструменте вдруг повторяет их мелодию, с помощью которой они, может быть, общаются с высшими силами... Я доиграл в полнейшей тишине, несколько настороженный непонятной мне реакцией местной публики. Но в конце меня ожидал фурор – африканцы устроили своеобразную сцену ликования: принялись обнимать друг друга, петь, а в завершение пустились в пляс!

СПИВАКОВ: И еще одна памятная африканская встреча... Мне нужно было подготовиться к очередным концертам, и поэтому я решил пропустить охоту и посвятить вечер репетиции. Надо постоянно играть, чтобы пальцы были «в фокусе». Стою я в доме, играю – и через распахнутую в природу дверь вижу, как в сумерках застыли два темных силуэта. Стоят, замерев, смотрят в мою сторону, молча слушают. Ну слушайте, думаю, не каждый день вы слышите скрипку. Стараюсь, вожу смычком. А эти двое, вижу, оставили робость и стали поближе подбираться – чтобы, значит, лучше слышно было. А когда они приблизились так, что уже почти лица рассмотреть можно, я решил по блеску белых зубов – мои слушатели улыбаются.

Я бы и дальше играл для этой пары, но один из непрошенных гостей вдруг задрал к небу конечность, а его спутница тут же начала ее деловито почесывать. Тут уж я разглядел, что никакие там не улыбки, а оскалы, обнажающие клыки, которых даже львы опасаются. Это были любопытные бабуины, пришедшие на звуки скрипки и решившие поближе заглянуть на огонек. Я мгновенно захлопнул дверь: концерт окончен.

И такими были мои слушатели в прекрасной Африке.

5. Andante aumentato (с нарастанием звука)

Большой симфонический оркестр

Предложение Плетнева

ВОЛКОВ: Володя, ты добился вершин с камерным оркестром «Виртуозы Москвы», самым популярным коллективом в России, востребованным публикой и на Западе. Почему ты потянулся к большому симфоническому оркестру?

СПИВАКОВ: Если ты не растешь, это конец творчества. С «Виртуозами Москвы» мы переиграли практически весь репертуар. Что делать дальше?

Параллельно я выступал как приглашенный дирижер с симфоническими оркестрами в Америке и Европе. В один прекрасный день весной 1999 года мне вдруг позвонил Михаил Плетнев и лично предложил возглавить вместо него Российский национальный симфонический оркестр, сославшись на желание больше играть и писать музыку. После этого звонка ко мне в Нью-Йорк, где я тогда гастролировал, прилетел директор РНО господин Марков. Всё это выглядело довольно странно.

Я долго думал, прежде чем принять предложение. Признаться, меня многое настораживало. В контракте, который мне предложили, значилось, что Российский национальный оркестр вроде как принадлежит России, но в то же время это частный оркестр. И еще меня удивило, что все спорные вопросы Российского национального оркестра нужно решать в суде Сан-Франциско. Тем не менее искушение работать с большим симфоническим оркестром было столь велико, что я согласился.

Мы подписали контракт на три года, но каждый год нашего сотрудничества приносил всё новые разочарования. Например, выяснилось, что я должен дирижировать сочинениями Гордона Гетти – этот композитор более всего известен тем, что он американский миллиардер из династии нефтяных магнатов. Я с этим Гетти познакомился как-то в отеле Ritz в Мадриде, где в фойе играл гитарист, и я машинально вслух отметил – в фа мажоре играет. Гитарист заиграл новую мелодию, Гетти меня спросил:

- А сейчас в какой тональности он играет?
- В ля миноре.
- Вы так хорошо слышите?! А я вот не слышу...
- У вас зато другое есть, – утешил я его.

Потом многое объяснилось: и суд в Сан-Франциско, и композиторы-миллиардеры, и многие другие странности. Российский национальный оркестр питался за счет пожертвований и грантов американцев, то есть на деле являлся

американской частной фирмой...

Но более всего меня не устраивали отношения между дирекцией и музыкантами. Там постоянно что-то выясняли – одних изгоняли, других набирали. Перед поездкой в Америку, например, мы много репетировали Девятую симфонию Шостаковича, в ней хорал тромбонов очень трудный. Я его старательно чистил с музыкантами, как вдруг в один прекрасный день прихожу на репетицию – а в оркестре незнакомые люди сидят. Оказалось, что подготовленный мною состав тромболистов наказан – нагнали кому-то, что ли, – и в Америку не поедет. Я, конечно, их отстоял, но вся эта атмосфера была совсем не для меня. Между администрацией и мной не было понимания из-за моего постоянного заступничества за музыкантов.

Помимо управления оркестром я еще играл с Плетневым, в частности во многих его зарубежных турне. Музыкант он прекрасный, выдающийся пианист. Но он очень своеобразный человек со своими пристрастиями и страстями... И самые лакомые куски, об этом тоже нужно сказать, доставались именно ему: заграничные поездки, записи на «Дойче Граммофон» и тому подобное. Я хоть был и главным дирижером и худруком, но выступал в роли «играющего тренера», то есть де-юре оркестром руководил я, а де-факто – Плетнев с Марковым...

Три года с Российским национальным оркестром были для меня полезным опытом, но за три месяца до завершения моего контракта я решил, что не буду его продлевать. У меня как раз в контракте был такой пункт, что я имею право за три месяца предупредить о своем уходе. Это я и сделал – как раз на наш концерт в Большой зал консерватории приехала телевизионная группа с Первого канала, и я им на камеру сказал, что ухожу из оркестра. Это был эффект разорвавшейся бомбы!

Кремль на проводе

СПИВАКОВ: Тем вечером мы собрались с друзьями – Женей Мироновым, Володей Машковым, компания была чудесная. С пивком под раков сидели, шутили, в девять часов вечера включаем информационную программу «Время». В анонсе главных новостей – сообщение о том, что я ухожу из Российского национального оркестра.

Выпили мы под это дело, но огорчения никакого в душе не было. Я понимал, что без работы не останусь. Но буквально через пятнадцать минут после выпуска новостей раздается телефонный звонок – Сати берет трубку, и вдруг я вижу, как у нее меняется выражение лица. Она растерянно говорит: звонит Владимир Владимирович Путин из Сочи.

Мы с ребятами рассмеялись – да ладно шутить! Сразу подумали, что это Володя Винокур или Сережа Безруков разыгрывают. Подхожу с улыбкой к трубке, приятный женский голос сообщает – Владимир Теодорович, с вами сейчас будет говорить президент Российской Федерации Владимир Владимирович Путин.

Я понял сразу – это настоящий президент, а не розыгрыш. Владимир Владимирович стал меня расспрашивать о причинах ухода, а в конце беседы предложил – раз там не лучшая атмосфера для вас, почему бы вам не подумать о создании нового национального симфонического оркестра?

Я поблагодарил Путина за этот звонок и действительно был тронут. Через десять минут раздался другой звонок – уже от тогдашнего министра культуры Михаила Швыдкого. Он сказал, что через три дня возвращается из Стамбула и сразу готов встретиться и обсудить вопрос о создании нового национального оркестра.

Вскоре мы объявили конкурс в Национальный филармонический оркестр России (НФОР). Я лично отслушал четыреста пятьдесят музыкантов – начиная от струнных инструментов и заканчивая ударными – и выбрал сто человек. Причем я никого не уговаривал и тем более не переманивал из других оркестров. Хотя тридцать восемь человек из Российского национального оркестра ушли от Плетнева и сказали, что хотят работать со мной. И я их принял, потому что три года с ними работал, у нас были прекрасные отношения.

Первая репетиция – как сейчас помню – состоялась 15 июня 2003 года, а первый концерт – в сентябре. Это невероятные темпы, потому что собрать коллектив и сделать его оркестром не

так-то просто.

Анатолий Собчак. «Париж Парижем...»

ВОЛКОВ: Насколько я в курсе, с тех пор Президент Российской Федерации лично опекал твое новое детище. Тебе это внимание не показалось странным?

СПИВАКОВ: Мы были знакомы с Путиным задолго до его президентства, еще когда он работал в команде Анатолия Александровича Собчака, тогда мэра Санкт-Петербурга. Собчак с женой Людмилой Нарусовой и своим ближним окружением, в которое входил Путин, неизменно приходил на концерты «Виртуозов» в Питере.

Мы с Собчаком дружили. Он лично прибывал на Московский вокзал, чтобы встретить нас с утреннего поезда. Потому что в те времена грабили поезда. А когда мы отъезжали назад в Москву, в соседнем купе неизменно была охрана, которая нас сопровождала на всякий случай.

ВОЛКОВ: Между прочим, такую же защиту Собчак гарантировал Иосифу Бродскому, когда приглашал приехать из Нью-Йорка в Петербург. И тоже обещал ему всяческую протекцию. Но у Бродского были какие-то свои сомнения на этот счет. В Нью-Йорке Иосиф надписал Собчаку на память свою книгу так: «Городскому голове от городского сумасшедшего».

СПИВАКОВ: Инаугурация Анатолия Собчака на пост мэра Санкт-Петербурга совпала с нашим концертом в Ленинградской филармонии. Он вышел к нам на сцену с огромным букетом цветов, мы обнялись. С «Виртуозами» у нас понимание было налажено без слов – я только поднял бровь, как мэру тут же вынесли на сцену стул и установили в оркестре. Я объявил – в честь инаугурации нового градоначальника Петербурга мы исполняем «Венский вальс». Потому что очень хотим, чтобы под его руководством Ленинград стал не хуже, чем Вена.

Спустя годы, сидя у нас дома в Париже, Собчак уверял, что это были незабываемые мгновения... После того как он в 1996-м проиграл выборы Владимиру Яковлеву, его, как всегда у нас в России принято, начали преследовать. Я не верю, что Собчак был способен на какие-то махинации. А отношение к культуре с его уходом точно изменилось. Когда Яковлева просили прийти на празднование какого-нибудь юбилея симфонического оркестра, он обычно вздыхал: «Ну, и где эта беда происходит?»

Вынужденно покинув Россию, Собчак обосновался в Париже.

Как я впоследствии узнал, избежать ареста ему помог Путин. Через три дня после своего приезда в Париж Собчак позвонил мне по телефону:

– Володя, я в Париже.

– Анатолий Александрович, а вы надолго приехали? – И в трубке наступила пауза. Слышу – вроде человек дышит, но ничего не говорит. Ощущение было, словно камень кинул в глубокий колодец и жду, когда он долетит.

– Боюсь, что надолго. Может быть, даже очень надолго, – упавшим голосом ответил мне наконец Анатолий Александрович.

У него не было денег снять собственную квартиру, и он остановился на улице Ремюза у своего друга Владимира Рейна. К нам он приходил «на телевизор». Я договорился с ребятами из российского посольства, и они установили нам тарелку телевизионную на крышу, чтобы мы могли жить в информационном пространстве родины, да и детям не без пользы – чтобы не забывали русский язык. Вскоре мы переехали на новую квартиру на улицу Джузеппе Верди. (Всю жизнь меня сопровождают музыкальные адреса: родился я в Уфе на улице Михаила Глинки.) Анатолий Александрович говорит: я сейчас спущусь вниз вещи присмотреть, чтобы ничего не сперли. В Париже вещи не носят по лестницам, там такой наружный лифт, который поднимает грузы через окно. Я его уговариваю – да не надо, мы ведь в Париже. А он на своем стоит: «Париж Парижем, а за вещичками нужен глаз да глаз».

ВОЛКОВ: Питерский опыт...

СПИВАКОВ: Собчак приходил к нам два-три раза в неделю. Говорили, конечно, о России. О том, что там происходит. О будущем. Он уверял меня, что вся история человечества – это борьба между интересами и идеями: часто на коротком отрезке времени побеждают интересы, но на длинной дистанции непременно побеждают идеи.

Сати к приходу Собчака готовила гречневую кашу, я в русском магазине на улице Никола покупал селедочку, квашеную капустку, соленые огурчики. Я не пью, но полстопочки водки дернуть с ним мог.

И однажды, сидя вчетвером с женами за предновогодним столом у телевизора, мы услышали знаменитое обращение Бориса Ельцина к народу – то самое «Я ухожу», услышали, как он просит прощения. Мы просто ошелотились, понимая, что так еще не поступал ни один лидер России. А как только Собчак услышал, что своим преемником Ельцин видит Владимира Путина, он

сорвался из-за стола: «Всё, я побежал складывать чемодан».

К слову, некоторые сотрудники нашего посольства в Париже пытались меня одернуть, намекая, что эти контакты с опальным политиком могут мне навредить. Я отвечал, что для меня не имеет значения, мэр он или дворник, возвеличен или гоним – я всегда остаюсь верен дружбе. С тем и живу.

ВОЛКОВ: Для меня это, быть может, самое ценное и важное твое человеческое качество: лояльность, преданность друзьям. Ты никогда не был и не будешь предателем, ты на это не способен...

«Офицерское спасибо»

СПИВАКОВ: Когда Путин только заступил на пост президента России, я был приглашен на новогодний прием в Кремль. Я стоял поодаль с какими-то людьми, когда по ковровой дорожке проходил Владимир Владимирович. Увидев меня, он резко изменил направление, подошел ко мне и протянул руку:

– Я хочу поблагодарить вас не как глава государства, а как офицер. За то, что вы и ваша семья помогли в Париже моему учителю и большому другу Анатолию Александровичу Собчаку. Спасибо вам большое.

И ты прав, Путин действительно следил за тем, как идет создание национального оркестра. Вызвав меня в Кремль, чтобы обсудить, какой я вижу концепцию нового национального оркестра, Путин сказал: «Мне бы хотелось, чтобы НФОР стал не хуже оркестра Мравинского». Президент первым поднял вопрос зарплат – мол, музыканты Национального филармонического, наверное, должны получать больше, чем в других оркестрах? Но я тогда даже обсуждать это не стал – коллектива еще нет, он не сыграл ни одной ноты, потому неэтично требовать каких-то преимуществ.

На что Владимир Владимирович заметил: «Вы не бизнесмен...»

ВОЛКОВ: То, что ты рассказываешь, мне крайне интересно. Ты же знаешь, что как историк культуры я специально занимаюсь вопросами взаимодействия культуры и политики, выпустил об этом несколько книг, которые тебе, как я помню, понравились. Там собраны факты о личном общении царей из династии Романовых, Ленина, Сталина, Хрущева, Брежнева и прочих вождей с писателями, художниками, музыкантами. И для меня каждый такой факт, каждое свидетельство важны и ценны. Их, кстати, не слишком много... И поэтому они очень пригодятся и будущим историкам.

Музейные ценности

СПИВАКОВ: Что касается оркестра, то первый концерт нам не слишком-то удался. Но постепенно НФОР срастался как единое целое. Мне даже предложили показать его в Америке. И тут стало ясно, что ехать мы не можем, потому что собранные мной прекрасные российские музыканты играют на ужасных инструментах – битых, незвучащих. И я начал покупать инструменты у прекрасных мастеров в Париже и Нью-Йорке.

Ты же понимаешь, что купить для оркестра итальянские инструменты восемнадцатого века уже практически невозможно по финансовым соображениям. Это уже музейная ценность, и я не смог позволить такую роскошь даже для себя: как я уже говорил, Страдивари, на котором я играю, мне не принадлежит. Но я пошел другим путем: из пятидесяти инструментов, допустим, французского производства я лично выбирал один, который звучал как итальянский. Концертмейстер первой скрипки, к примеру, играет на Вильоме, которого называют французским Страдивари. Есть инструменты и великих итальянцев – Андреа Гварнери, Антонио Гальяно, Франческо Гобетти.

ВОЛКОВ: То есть ты собирал однородное звучание оркестра, да? Это большое искусство.

СПИВАКОВ: Совершенно верно! К покупке инструментов меня подтолкнуло не только чувство сострадания к музыкантам, вынужденным играть на табуретках, но и стремление к гармонии звука. Кстати, тогда же я неожиданно получил письмо от не самого первостепенного американского музыкального коллектива – регионального симфонического оркестра Нью-Джерси. Оно было примерно такого содержания:

«Уважаемый маэстро Спиваков! В Америке, как вы знаете, сейчас кризис, и в нашем оркестре, естественно, тоже. У нас есть ряд инструментов, которые мы можем вам предложить по демократичной цене для создаваемого Национального филармонического оркестра России».

И приложили список: девять инструментов Страдивари, инструменты Карло Бергонци, Гварнери, Амати! Мне оставалось только ахнуть – и руками развести, потому что эти сокровища были нам не по карману. С помощью многих друзей и сам лично я продолжал покупать скрипки, альты и виолончели, звучащие «как Страдивари». И даже удалось один настоящий итальянский контрабас приобрести по случаю.

ВОЛКОВ: Как, каким образом?

Стечение обстоятельств. Контрабас

СПИВАКОВ: Случилось это так. Французский скрипичный мастер Серж Бойе, который искал для меня инструменты, сказал, что у него появился замечательный итальянский контрабас. Я приехал в Париж – вижу, действительно, инструмент в очень хорошем состоянии, красавец, не битый. Но просят за него труднодоступную для меня сумму – пятьдесят тысяч евро. Я задумался...

Почти одновременно мой друг Рашид Сардаров, отвлекая меня от моих трудов, пригласил в очередной раз развеяться на охоту в Африку. Утром пошли охотиться на буйвола. Эти огромные животные с могучими рогами, будучи ранеными, не стараются скрыться, а наоборот, возвращаются к охотнику, чтобы расквитаться. И вот один из охотников, по имени Егор, неудачно подстрелил такого буйвола. И разъяренный раненый буйвол понесся на него. Очень кстати оказавшиеся рядом местные охотники уложили буйвола почти у самых ног Егора. По сути, промах мог стоить ему жизни.

Вечером сели за африканский стол, достали русскую водку – отметить счастливое спасение Егора. И он стал вслух размышлять, как отблагодарить Бога за то, что остался жив, и какой совершить достойный, благородный поступок. Я ему с ходу и посоветовал: хочешь сделать доброе дело – пошли хотя бы десятку евро на покупку контрабаса для национального оркестра. Идея охотнику понравилась, тем более что игра контрабаса показалась ему созвучной хрипу несшегося на него буйвола. Серж Бойе немедленно получил аванс, и вовремя – когда к нему заглянули заезжие музыканты из оркестра Берлинской филармонии и предложили за уже почти наш контрабас гораздо большую сумму, он им его не уступил: сделка не закрыта, но аванс уже внесен. А получить этот инструмент окончательно мне помогли еще несколько моих друзей.

Когда наш оркестрант Коля Горбунов стал пробовать этот контрабас, у него слезы на глаза навернулись – он никогда в жизни и представить себе не мог, что будет извлекать такие волшебные звуки.

У меня есть мечта подарить все эти собранные инструменты оркестру в пожизненное пользование. Ты спросишь – что же мне мешает? Да по нынешним законам, если я им подарю эти сокровища, им же придется платить такие деньги в виде налога, что оркестранты просто вылетят в трубу! Вот почему я так активно поддерживаю принятие закона о меценатстве в России.

ВОЛКОВ: Да, с этим законом творится какая-то чепуха – его не могут принять уже много лет. Вроде боятся, что таким образом российские богачи будут уклоняться от налогов. Да они и другие способы найдут! А на Западе, в частности в США, такой способ поддержки культуры прекрасно работает: поддержал оркестр – можешь списать со своего налога определенную сумму... На этом вся американская классическая культура держится.

Проба Америкой

СПИВАКОВ: Кстати, первые зарубежные гастроли у нашего оркестра состоялись в Америке. Это было тридцать пять концертов с переездами и с совершенно разными программами.

ВОЛКОВ: В Америке любят загрузить по полной программе и даже сверх. Это началось с легендарного пианиста Антона Рубинштейна, которому предложили сто пятьдесят или двести концертов. Встречали его всюду замечательно – Рубинштейн пользовался колоссальным успехом. Но поездка так его вымотала, что он зарекся ездить в Америку. И хотя ему поступали оттуда впоследствии очень выгодные предложения, он категорически от них отказывался, говоря, что здоровье дороже.

СПИВАКОВ: Мы же согласились и не пожалели о потраченном здоровье. Поездки в Америку были очень важны даже для таких гениев, как Чайковский и Рахманинов. Это всегда важная страница в биографии, это веха в творческой жизни.

После первого тура мы получили потрясающую критику в США. Потому что русские артисты оставляют свою кровь на сцене – тут я прекрасно понимаю Рубинштейна, – в отличие от многих западных, для которых сцена – это только часть работы. Я не очень люблю с чужими оркестрами работать, особенно в Америке. Они, конечно, играют кристально чисто. Я даже однажды не выдержал, спросил: как вы так чисто играете, интонационно точно, выверенно, баланс прекрасный? Мне удивленно отвечают: так мы же профессионалы. Но в среде американских музыкантов не принято оставлять слишком много эмоций на сцене, выкладываться перед аудиторией. Они считают, что профессионализма вполне достаточно. В этом колоссальная разница между американскими и русскими оркестрами.

ВОЛКОВ: Один русский маэстро долго объяснял американскому музыканту, о чем исполняемое произведение: приводил метафоры, читал стихи, обращался к аналогиям в великой живописи... Всё это внимательно выслушав, оркестрант задал вопрос: «Маэстро, так как мне играть – тише или громче?»

В Метрополитен-опера гарантировано очень высокое качество, хотя порой остаешься неудовлетворенным: кажется, что перед тобой не выложились. А приходишь в российский театр – в Большой или в Мариинку, – в один вечер можешь уйти потрясенным, а в другой – будешь скрипеть зубами от злости, что

выбросил столько денег за билет...

СПИВАКОВ: Я предпочитаю вариант «потрясение или злость». Когда работаешь с американскими оркестрами, нужно всё разжевать: в партитуре написано играть громко – они будут играть громко. Если ты хочешь, чтобы они играли тише, надо оговорить: я вас прошу, играйте не форте, а меццо-форте – или меццо-пиано. Они записали – и на концерте ты уже не можешь отойти от этой данности, даже если у тебя возникла какая-то другая, свежая мысль. За что я люблю русские оркестры – за то, что они поддаются импровизации. Как точно подметил Иосиф Бродский, «часто мастерство плетет заговор против души».

ВОЛКОВ: Кстати, в последние годы жизни в Америке Бродский предпочитал удалять эмоции из своего творчества, и от этого стихи производят неоднозначное впечатление: на кого-то сильное, а кто-то сетует, что последние стихи его слишком сухи, холодны. Я думаю, что его русская эмоциональность как бы устранилась, приближаясь к англо-американской, происходило сглаживание двух менталитетов...

СПИВАКОВ: Для нас успех в Америке стал знаком – оркестр состоялся. Через год мы поехали туда снова, но я уже отказался от тридцати пяти концертов, насмерть стоял, чтобы не больше пятнадцати-двадцати было. Вторая гастрольная поездка прошла с еще большим успехом. И пресса стала писать о том, что Национальный филармонический оркестр России был создан по прямому указанию президента России Путина. И Los Angeles Times, и New York Times, и Chicago Tribune, и Toronto Star вводили этот политический нюанс в контекст культурологических статей. Одна из публикаций даже называлась «Путин знает, что он делает».

ВОЛКОВ: Американские медиа – это особое царство, живущее по своим законам, настоящая «четвертая власть». Да, они культуру неизменно рассматривают в политическом контексте, часто выделяя этот аспект. Это и на мою работу как культуролога повлияло – подобное внимание к нюансам и деталям взаимодействия культуры и политики...

Семь пудов соли

ВОЛКОВ: Ты руководишь созданным тобою Национальным филармоническим оркестром России уже десять лет. Даже для брачного союза двоих – это очень долгий срок. Считается, что первый кризис в семейной жизни наступает после семи лет.

СПИВАКОВ: Русское «вместе семь пудов соли съесть» как раз соответствует количеству соли, которую человек поглощает за семь лет.

ВОЛКОВ: И считается также – ты и сам говорил, – что больше двадцати лет никакой коллектив не держится в его первоизданном виде, самые доверительные отношения между создателем и его детищем после этого срока рассыпаются. Ты с НФОРом пережил кризис первых семи лет?

СПИВАКОВ: Нет, у меня прошло все гладко. Так же, впрочем, как и с Сати. Семь лет прошли, затем следующие семь лет – и так мы уже больше тридцати лет в браке.

И с оркестром мне нетрудно налаживать отношения. Прежде всего потому, что я в каждом уважаю человека. Когда ты разговариваешь с музыкантами как с равными, когда ты любишь людей, с которыми работаешь, то никаких проблем не возникает. За эти десять лет пройден гигантский путь – размером с Великую Китайскую стену.

Знаешь, я не ревнивый человек. Я допускал к оркестру в качестве гастролеров много замечательных дирижеров – от Пендерецкого до Джеймса Конлона. Понимая, что в России огромный кризис дирижеров, мы создали своеобразную дирижерскую коллегия, у нас есть стажерская группа, в которой мы возвращаем молодые таланты.

ВОЛКОВ: У тебя два коллектива – «Виртуозы Москвы» и Национальный филармонический оркестр России. Это все равно что у человека две жены – или, может быть, у тебя – жена и любовница?

СПИВАКОВ: Можно иначе представить такую ситуацию – что у меня два ребенка.

ВОЛКОВ: Но даже дети в семье друг к другу ревнуют. Я был единственным ребенком, но знаю, что в семьях, где два ребенка,

обязательно одному кажется, что мама или папа больше любят не его, а другого... С детьми управляться, может, даже и труднее, чем с оркестрами и коллективами?

СПИВАКОВ: И здесь и там нужно доверие – это колоссальная сила воздействия. Когда ребенок чувствует, что ты ему доверяешь, он тебе доверяет тоже.

Я помню это ощущение: протягиваешь руку своей маленькой дочке, которая только учится делать первые шаги, – и она доверчиво вкладывает свою маленькую ладошку в твою большую и топает рядом, не боясь упасть и ушибиться. Она в тебя верит, она чувствует себя защищенной рядом с тобой, она считает тебя сильным, надежным, верным, добрым. Я это ощущение не забываю, я его через всю жизнь несу.

Можно сказать, что и оркестр, если он тебе доверяет, тоже протягивает тебе свою руку.

ВОЛКОВ: Ручищу, скорее. Которая может и огреть как следует.

СПИВАКОВ: Да, бывает и такое. Когда ты либо слишком навязываешь свою волю, либо постоянно одергиваешь оркестр – в обоих случаях начинается отторжение.

ВОЛКОВ: У тебя бывали стычки с оркестрантами на репетициях?

СПИВАКОВ: Одна за всю жизнь – в Российском национальном оркестре. На генеральной репетиции я сделал замечание фаготисту – и совершенно неожиданно он грубо ответил мне. Я человек внешне спокойный, но мой внутренний Везувий тоже порой начинает клочкотать. Но я не стал ломать палочку и выгонять нахамившего, а, подавив в себе агрессивные эмоции, очень спокойным тоном сказал: «Вы знаете, не пройдет и недели, как вы сами пожалеете о том, что сказали. Наверное, вы просто нервничаете перед концертом, поэтому я на вас не обижаюсь».

И я продолжил репетицию. Через три дня фаготист действительно пришел ко мне с покаянием. Объяснил, что был на грани срыва, поскольку у него сложная сольная партия.

ВОЛКОВ: Откуда все-таки берутся трения в творческих коллективах? С разборками, с письмами в инстанции, со сборами подписей?

СПИВАКОВ: Когда друг другу надоедают. Когда перестают понимать друг друга. Когда требуют друг от друга невозможных вещей.

ВОЛКОВ: А что значит – надоедают? Как дирижер может надоесть своему оркестру? Или наоборот...

СПИВАКОВ: Ну, так же, как овсяная каша. Если каждый день есть этот английский порридж, то возненавидишь через десять дней и порридж, и Англию, и Генриха Восьмого. Не надоедает только творческий процесс.

ВОЛКОВ: Потому что он никогда не бывает одинаковым. Творчество всегда вызвано чем-то извне, и этот источник может быть чем угодно, невозможно предсказать; и они все время разные. Поэтому каждый раз пишется, играется, придумывается как будто впервые. Так?

СПИВАКОВ: Нет смысла повторять хрестоматийные строки Ахматовой – «Когда б вы знали, из какого сора...» Просто это свойство истинного художника – увидеть в ерунде нечто прекрасное, вдохновляющее и создать из этого шедевр. Когда Пушкин с Раевским путешествовали по Крыму, Раевский привез его в Бахчисарай, запущенный, брошенный, пустынный, одно воспоминание о прекрасном цветущем городе-саде. Бродя среди руин, Пушкин увидел торчащую из стены ржавую трубу, из которой капала вода. Эта вполне прозаическая деталь, мимо которой любой другой прошел бы не заметив, разбудила в нем картины и образы прошлого – и родился «Бахчисарайский фонтан». Фонтан любви, фонтан живой...

Тайны партитуры

ВОЛКОВ: Как ты работаешь с оркестром? У каждого дирижера, как известно, свои приемы, свои секреты...

СПИВАКОВ: Приходишь, например, репетировать симфонию Брамса, а она – ну не идет, всё не то. Можно кричать, топать, ругать оркестрантов. А можно просто остановить оркестр – и начать разговор... К каждому композитору, к каждому произведению есть свой ключик: приложи его – и потаенная дверь распахнется. Надо закрыть глаза и представить себе, как после бурного вечера Брамс возвращается домой, разжигает камин, укрывается пледом. Он достает сигару, закуривает – и предается мечтаньям о любви к женщине, с которой не суждено быть вместе. Потому что его возлюбленная Клара Вик – это жена его друга и коллеги Роберта Шумана... И становится пронзительно ясно, почему в Четвертой симфонии появляется эта мелодия, столь близкая к песне, которая начинается словами «О, смерть...».

Для меня очень важно всегда приблизиться к композитору как к человеку, как к личности. История очень много запудривает и замазывает, нередко скрывая от нас истинный смысл происшедшего. Как, например, запутаны мысли и судьбы Бетховена и его личного секретаря Антона Шиндлера, который очень многое дописывал за Бетховена в его знаменитых «Разговорных тетрадах». И ты уже не знаешь, что говорил Бетховен, а что – Шиндлер...

Но есть неопровержимые, для меня очень важные доказательства, которые раскрывают для меня суть Бетховена как борца за справедливость, как творца, дошедшего до глубин темы фатума. Для меня принципиально, какие книги он читал, что именно отмечал у любимого Шекспира – например, про лучи от маленькой свечи, которая освещает все добрые дела в этом злом мире. Что он написал песню «Человек, будь милостив и добр»...

Я рассказываю оркестрантам про слуховые трубки, которыми пользовался Бетховен. Он держал их в зубах, он втыкал их в рояль, чтобы нащупать, уловить хоть какие-то звуки из этого молчаливого, неведомого мира. Я рассказываю, делюсь своими маленькими ключиками от музыки, которые позволяют понять и раскрыть душу композитора, – и оркестр начинает играть по-другому.

ВОЛКОВ: На наших глазах происходит смена поколений в оркестрах. Старики уходят, а молодежь все больше и больше

становится узкими профессионалами. Они хорошо читают ноты, у них все в порядке с техникой, но они, скажем, уже не считают нужным что-то знать о композиторе, которого исполняют. Иногда мне кажется, что эти молодые оркестранты – такая *tabula rasa*...

А когда ты рассказываешь о Брамсе, о Бетховене оркестрантам, они это принимают с интересом, с благодарностью или же это кажется им лишним багажом?

СПИВАКОВ: Если оркестранты чувствуют, что партитура проработана и продумана дирижером, что он четко знает, чего хочет и почему, если он может объяснить кратко и ясно, почему это так, а не иначе, – то все идет как по нотам...

«Сплошные нервы»

ВОЛКОВ: Ты сказал сейчас, что для тебя принципиально знать, какие книги читал композитор. Важно, наверное, знать и то, что читают твои музыканты, чтобы говорить с ними на одном языке, понимать друг друга. А что читаешь ты сам?

СПИВАКОВ: Из современных европейских писателей зацепил Эрик Эммануэль Шмитт. Я прочел у него практически всё, что издано, особенно нравится роман «Когда я был произведением искусства» и новелла «Мечтательница из Остенде». А писатель он, надо сказать, необыкновенно плодовитый. В его книгах меня особенно интригуют непредсказуемые повороты сюжета, неожиданные коллизии.

Наше знакомство произошло несколько лет назад в Монако. Там проходит замечательный музыкальный конкурс, каждый раз выбирается разная специальность – Violin Master, или Piano Master, или Voice Master. Стать его президентом меня пригласил в свое время лично принц Ренье. Сейчас состязание продолжается под патронажем принца Альберта. Суть в том, что участие в нем принимают лауреаты других международных конкурсов, а премия только одна. В жюри третьего тура обычно приглашают «свежую голову» – человека, который не имеет к музыке никакого отношения. На последнем конкурсе «свежей головой» был Эрик Эммануэль Шмитт.

Когда мы впервые заговорили с ним о музыке, я с радостью обнаружил, что наши вкусы сходятся. Он меня поблагодарил за принципиальную позицию: как президент жюри я запретил любые обсуждения в третьем туре. Я предложил определять лауреата без дебатов – просто каждому написать фамилию победителя. Слово – очень опасное оружие, можно уговорить, переубедить... Шмитт как раз заканчивал роман «Концерт „Памяти ангела“». Я спросил, знает ли он историю концерта Альбана Берга, посвященного памяти ангела – четырехлетней Марии, дочери композитора Густава Малера, которая умерла от дифтерии. Это была страшная семейная трагедия, ведь несколькими годами раньше Малер написал «Песнь об умерших детях». Жена постоянно его упрекала – как можно было выбрать такую тему?!

Шмитт слушал с огромным интересом, он, оказывается, ничего этого не знал. Спросил, приходилось ли мне исполнять концерт Берга, попросил прислать мою запись...

ВОЛКОВ: А из нынешних русских писателей кто тебе

интересен?

СПИВАКОВ: Читал когда-то, в самом начале, Бориса Акунина. У Владимира Сорокина понравился «День опричника», Виктор Пелевин ранний был интересен – «Омон Ра», «Generation „П“», люблю Людмилу Улицкую и Татьяну Толстую. Всегда жду новые книги Игоря Сахновского – великолепный писатель, замечательный стилист. В тот год, когда я был членом жюри «Русского Букера», отстаивал (увы, не отстоял) «Венерин волос» Михаила Шишкина – мастерски сделанный роман с очень интересной композицией. Спорили вроде бы при закрытых дверях. Но у нас ведь ничего тайного не бывает... И потом я совершенно неожиданно получил от Шишкина подарок – книжку с дарственной надписью.

ВОЛКОВ: Если бы ты сам писал книгу, как назвал бы ее?

СПИВАКОВ: Я вообще не хочу писать книг, особенно про себя... Но все-таки, если брать в качестве названия поэтические строки, я бы вспомнил Цветаеву. У Марины Ивановны есть такие слова: «В моих руках почти что горстка пыли – мои стихи». Если из философии – Кьеркегор, «Отчаяние возможного». А еще вероятнее, я бы назвал ее «Сплошные нервы» – в переводе с философского на язык Жванецкого...

ВОЛКОВ: Я помню программу, которую ты показал с Национальным филармоническим оркестром в Нью-Йорке: в первом отделении была «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, затем его же цикл «Песни и пляски смерти», а во втором отделении – «Казнь Степана Разина» Шостаковича. Концерт произвел ошеломляющее впечатление. Все были в восторге, зал ревел, овации... Как ты составляешь программы оркестровых выступлений?

СПИВАКОВ: Для меня важна конструкция программы, которую я рассматриваю как целый спектакль от начала и до конца, со своей внутренней линией. В данном случае – Мусоргский и Шостакович как два века русской трагедии, я бы так это охарактеризовал. У «Ночи на Лысой горе» существует много версий, но мне ближе оркестровка Римского-Корсакова, который с большим пиететом отобрал все лучшее, что создал Мусоргский.

ВОЛКОВ: Сейчас в мире пошла мода на авторские редакции, но в случае с Мусоргским это далеко не всегда работает. Будучи гениально одаренным и, может быть, даже величайшим русским композитором, он обладал одним колоссальным недостатком – плохо владел оркестровым мастерством. Он просто не умел оркестровать. И поэтому его собственные оркестровые версии его же произведений звучат тускло, особенно в современных залах...

СПИВАКОВ: Это звучание напоминает мне разбросанные сокровища, которые нужно собрать и сложить в один ларец. Что и сделал его друг Римский-Корсаков. И если говорить о «Ночи на Лысой горе», то там надо знать русскую традицию, непонятную слуху иностранца, – это обрядовое величание. Русский дирижер понимает, что при величании нужно немножко темп сбавлять, а иностранец продолжит в том же темпе, поскольку в партитуре никаких указаний на этот счет нет. В этой музыке, вслушавшись, уловишь и крики ворона – в партии гобоев и у вторых скрипок, что опять-таки чаще всего проходит незамеченным. А еще там есть изумительное просветление, когда восходит солнце и вся нечисть исчезает. Это же надо было такую красоту создать!..

И рассмотреть ее, ощутить, проникнуться позволяет исключительно русская традиция прочтения Мусоргского,

которая идет еще от Направника и Голованова – к Евгению Светланову. А от Светланова, хочется думать, ко мне. Иногда оторопь берет: столетие – это всего лишь три рукопожатия...

6. Фуга

Знаковые встречи

Дмитрий Шостакович. «Сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба»

ВОЛКОВ: Володя, нам с тобой очень повезло. Нам довелось встретиться со многими великими деятелями культуры нашей эпохи. Но были фигуры, значение которых – и творческое, и духовное – было для нас особенно важно. К числу таких личностей в первую очередь, конечно, относится Дмитрий Дмитриевич Шостакович...

СПИВАКОВ: Мне было около десяти лет, когда я впервые попал на концерт Шостаковича в Малом зале Ленинградской филармонии – исполнялся цикл «Из еврейской народной поэзии». Дмитрий Дмитриевич сидел за роялем, пели Нина Дорлиак, Зара Долуханова и Алексей Масленников. Цикл заканчивается фортиссимо на фразе «врачами стали наши сыновья!». И только я собрался аплодировать, как мама перехватила мои руки. И весь зал замер, наступила гнетущая тишина – я запомнил эту тишину на всю жизнь. А потом, конечно, зал взорвался аплодисментами...

ВОЛКОВ: Эта фраза делала жесткий отсыл к политическим реалиям – так называемому делу врачей 1953 года. Дело «врачей-убийц» было, пожалуй, самой громкой антисемитской кампанией, когда-либо развязанной в Советском Союзе...

СПИВАКОВ: Такой была моя первая встреча с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем. Благодаря дружбе с директором Малого зала я часто навещался туда не только на концерты, но и просто так – вдохнуть атмосферу этого храма музыки. Мы жили на улице Моховой, 31, и я любил пешком прогуляться мимо цирка, пройти по улице Белинского, пересечь площадь Искусств и завернуть на Невский проспект. Малый зал филармонии был моим самым любимым и сокровенным местом в Ленинграде.

ВОЛКОВ: Камерная музыка требует особого сопереживания. Неслучайно Шостакович каждое первое исполнение своего нового квартета устраивал в этом самом Малом зале Ленинградской филармонии. Там жила атмосфера праздника, люди собирались в ожидании чуда. И каждый раз уходили с ощущением, что это чудо состоялось...

СПИВАКОВ: Однажды, когда я просто заглянул туда,

директор меня предупредил: «Тише, идет репетиция! Сам Дмитрий Дмитриевич в зале!» У меня под мышкой был зажат томик Блока. Я тихо сел послушать – репетировал Квартет имени Бетховена. А когда вышел, лицом к лицу столкнулся с Дмитрием Дмитриевичем. Я, конечно, поздоровался. А он полюбопытствовал, что за книга у меня в руках: «Блок? Я тоже люблю Блока. А какое стихотворение вам нравится особенно?» И я прочитал ему:

В ночи, когда уснет тревога
И город скроется во мгле —
О, сколько музыки у бога,
Какие звуки на земле!

И представь себе, что через много лет это стихотворение вошло в знаменитый блоковский цикл Шостаковича. Для Дмитрия Дмитриевича, как я впоследствии понял, ключевыми были не первые, а последние строки:

Прими, Владычица вселенной,
Сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба —
Последней страсти кубок пенный
От недостойного раба!

ВОЛКОВ: Это ключевые строки для всего творчества Шостаковича. Он всегда отбирал поэзию для своей музыки с явным автобиографическим подтекстом. Мое глубочайшее убеждение в том, что писатель, художник, композитор создает произведение в первую очередь о себе. Как и ты, я в любом произведении, будь то роман, стихотворение или симфония, всегда ищу, где же здесь автор. Через кого он выражает свои эмоции, свои чувства, свои переживания? И когда я угадываю этот ключ, тогда на меня произведение оказывает гораздо более сильное впечатление.

В музыке Шостаковича мы читали и его, и свою биографию, узнавали о своем прошлом и пытались предугадать свое будущее.

СПИВАКОВ: Совершенно верно. Некоторые люди кажутся мне как бы случайными попутчиками жизни, вспрыгнувшими на подножку трамвая и соскочившими. А другие погружаются в выстраданную реальность, принимая драму времени как свою личную. Я думаю, Шостакович был летописцем своей эпохи, несмотря на ужасный личный и социальный дуализм. Девизом

целого поколения советских музыкантов, художников, артистов стала фраза Эйзенштейна, сказавшего, что прекрасно умереть за свою страну, но еще важнее – жить для нее.

ВОЛКОВ: Нынешнему поколению уже трудно представить контекст того времени, когда творцам приходилось выбирать между компромиссом с властью – и смертью. Мне лично горько читать обвинения Шостаковича в трусости и склонности к компромиссам, выдвинутые задним числом, совершенно в других исторических реалиях. Эти критики не понимают, что более бескомпромиссного в своем творчестве человека, чем Шостакович, не было. Даже когда ему приходилось сочинять произведения, кажущиеся политическим заказом, он умудрялся ценой невероятного внутреннего творческого усилия поворачивать тему таким образом, чтобы в ней оставался этот автобиографический трагический подтекст.

СПИВАКОВ: Графическая музыкальная подпись Шостаковича выглядит словно два креста, которые после его смерти Шнитке соединил в прелюдии «Памяти Шостаковича».

ВОЛКОВ: Я помню, ты играл ее в Нью-Йорке, в Карнеги-холле, где всегда в аудитории оказываются любопытствующие дилетанты. В зале повисла такая напряженная тишина во время этого исполнения! И зал потом разразился овациями... Я смотрел на людей, у которых по щекам текли слезы – так их тронула и взволновала эта музыка. О ее подтексте они едва ли знали, но они сердцем почувствовали то, что автор туда вложил, а ты раскрыл.

Потому что ноты, эти черные значки на нотном стане – закодированные человеческие эмоции. И тебе всегда удастся донести до слушателей этот эмоциональный подтекст.

СПИВАКОВ: В студенческое время я заинтересовался, за что Шостаковича обвиняли в формализме, и начал пересматривать его сочинения. Я наткнулся на фортепианные пьесы «Афоризмы», взял этот опус 13, но сыграл с большим трудом. Попросил Борю Бехтерева сыграть, послушал и предложил ему переложить пьесу для двух скрипок, фортепиано, фагота и ударных – состав, так сказать, в духе самого Д.Д., как называли знакомые Дмитрия Дмитриевича.

Мы не имели никакого опыта транскрипции и вначале принесли свою работу на суд в консерваторию к Юрию Александровичу Фортунатову, который был главным мэтром по

оркестровке. Он посмотрел – и нашел всего лишь две маленькие ошибочки. Тогда мы связались с сыном Шостаковича Максимом и отправили свою транскрипцию Дмитрию Дмитриевичу. Ответ был скорым – Шостакович передал нам, что очень рад тому, что это сочинение получит вторую жизнь. Единственное, о чем он настоятельно просил, – это расставить лиги.

Сочинение было издано сначала издательством «Советский композитор», а потом и на Западе. Так оно вошло в жизнь, его исполняют. Так что не зря мы эту работу проделали...

ВОЛКОВ: А как ты относишься к проблеме темпов партитур Шостаковича? Тут иногда бывают разные мнения.

СПИВАКОВ: Мое мнение – очень простое, основанное на трактовке самого композитора. Дмитрий Дмитриевич не гнушался послушать студенческое исполнение и нередко приглашал к себе домой студентов поиграть. Они-то и осмелились спросить однажды, почему у автора встречаются такие совершенно дикие темпы, как, скажем, во второй части фортепианного трио, такие невероятно скорые указатели метронома.

– У меня старый метроном, он, наверное, не работает как следует, – пожал плечами Шостакович.

Однако и сам он играл свои произведения в чрезвычайно быстром темпе. Как-то после концерта близкий человек спросил его:

– Дмитрий Дмитриевич, что вы так всё быстро гоните?

Он ответил:

– Стыдно. Хочу поскорее со сцены сбежать.

ВОЛКОВ: Да, он страшно комплексовал на сцене, особенно в более поздние годы, когда у него начались затруднения с техникой рук. В молодости Шостакович был блестящим пианистом, его даже посылали в Варшаву на конкурс имени Шопена. Это была первая советская музыкальная вылазка за границу, страна возлагала на своих посланцев огромные надежды, и Шостаковичу прочили первую премию.

А в итоге первую премию получил не Шостакович, а Лев Оборин, близкий друг Дмитрия Дмитриевича, которому достался всего лишь диплом. Для Шостаковича это был страшный психологический удар, от которого он в какой-то степени, может быть, и не оправился до конца своих дней. Этот эпизод подрубил его уверенность в собственных пианистических силах. И он уже до конца жизни словно бы стеснялся играть. Во всяком случае,

так казалось. На сохранившихся видеозаписях, где Шостакович исполняет свою собственную музыку, действительно возникает ощущение, что он торопится побыстрее закончить и уйти со сцены.

СПИВАКОВ: Помнишь, как я однажды позвонил тебе очень рано в Нью-Йорк из Москвы, чтобы рассказать, как идет работа над Пятой симфонией Дмитрия Дмитриевича? Я с тобой тогда поделился своим ощущением, что Шостакович возводит духовные параллели с образом Иисуса Христа.

ВОЛКОВ: Очень хорошо помню! И ты был прав: его посещали иногда подобные мысли...

СПИВАКОВ: Почему я подумал об этом? Потому что та тема любви, которую он ввел в Пятой симфонии, – это не страсть, не обожание, не взрыв эмоций, а тихое светлое чувство; любовь скорее в христианском смысле этого слова. И третья часть, которую он написал всего лишь за несколько дней, кончается аккордами, которые он сам определил как недостижимое блаженство.

Я всегда ловил любую сколь-нибудь значимую информацию о Шостаковиче от людей, которые имели счастье с ним общаться. Таких, как Виктор Либерман, концертмейстер оркестра Мравинского и, кстати, твой педагог по Ленинградской консерватории, который мог спокойно подойти к Дмитрию Дмитриевичу и задать ему любой вопрос. Однажды, просматривая партитуру Первого скрипичного концерта Шостаковича, я попросил Виктора спросить Дмитрия Дмитриевича, почему он дал последней части такое странное, не вяжущееся с глубиной музыки название – «Бурлеска». Витя выполнил мою просьбу. «Дмитрий Дмитриевич сказал, что его „Бурлеска“ – это радость человека, вышедшего из концлагеря», – передал мне Либерман слова Д.Д.

ВОЛКОВ: Одной из замечательных особенностей Шостаковича было то, что он, всегда думая о вещах трагических и философских, был одновременно популистом в музыке. Каким-то внутренним чутьем, сознательно или бессознательно, но он проецировал свои опусы на то, как будет реагировать аудитория. И самое трагическое содержание в итоге оформлялось таким образом, чтобы у сочинения был успех. Я особенно остро это почувствовал во время исполнения его «Антиформалистического райка». Более трагическое сочинение, созданное в более

трагических условиях, трудно себе вообразить.

СПИВАКОВ: Он ведь почти двадцать лет писал это сочинение. К счастью, рукописи не горят. Но партитуры там не было никакой, только отдельные записи. Кстати, мы с Владимиром Мильманом сделали транскрипцию «Антиформалистического райка» для камерного оркестра...

ВОЛКОВ: Как мы помним, это сочинение было ответом Шостаковича на критику, которая в 1948 году обрушилась на него лично от Сталина. Это было время, когда вышло партийное постановление, осуждающее стиль группы ведущих советских композиторов, в числе которых были Шостакович, Прокофьев, Хачатурян, Мясковский и Шебалин.

Потом этих опасных для прогрессивного человечества «формалистов» стали искать во всех республиках. Композиторов обвинили в том, что они работают в антинародном направлении чуждого советским людям искусства. И ответом на эту развязанную в стране кампанию стали собрания трудовых коллективов на заводах, в колхозах, в организациях, на которых полагалось клеймить «формалистов», чью музыку митингующие могли никогда в жизни и не услышать.

СПИВАКОВ: Шостакович в «Антиформалистическом райке» обозначил четверых исполнителей, оговорив, однако, что это может быть и один певец, который озвучит все четыре образа. На моей памяти было два таких артиста, представших во всех четырех ипостасях, – Алексей Мочалов и Сергей Лейферкус. Мы исполняли «Раёк» в концерте празднования двадцатипятилетия «Виртуозов Москвы» в Большом зале консерватории. Придумали легкую экипировку, позволяющую быстро менять имидж под роли Единицына, Двойкина и Тройкина, под которыми подразумевались Сталин, Жданов и Шепилов. Каждому из этих персонажей дана совершенно феноменальная музыкальная характеристика, чего стоит только «Сулико» для Иосифа Виссарионовича.

И, поскольку в партитуре на несколько тактов тянется нота си, я подумал, что это фермата, и решил ввести еще один персонаж, попросив Женю Миронова сыграть человека из публики, который участвует в этом процессе политического разгрома вредоносных элементов нашего общества.

И вот представь себе концерт. На концерте присутствуют Борис Николаевич Ельцин вместе с супругой Наиной Иосифовной, другие высокопоставленные лица. Доходим до этого

места, где пронзительно тянется эта нота си, – и Миронов начинает из зала вначале тихонько роптать, потом все громче и громче и вдруг на весь зал как крикнет:

– Что за безобразие здесь происходит, что этот Спиваков себе позволяет?! Борис Николаевич, вы посмотрите, что позволяет себе Спиваков с «Виртуозами Москвы»!

И уже Борис Николаевич встает во весь свой огромный рост и застегивает пиджак. А тут я, вредоносный элемент, выхватываю бутафорский пистолет – и стреляю в «паникера». Мы договорились заранее с охранниками, что, как только они услышат выстрел, они вбегают и выносят Миронова! И тут канкан, все танцуют, трагедия кончается фарсом.

ВОЛКОВ: Здесь уместно сравнить «Раёк» Шостаковича с песней-памфлетом «Раёк» Мусоргского, который тоже сочинил ее в качестве ответа своим музыкальным врагам. Должен сказать, что Мусоргского сегодня без специальных разъяснений никто и слушать не будет. А «Антиформалистический раёк» Шостаковича исполняется и пользуется повсеместным успехом не только в России. Вот что такое музыкальный гений и настоящий популист в одном лице.

Когда Игорь Федорович Стравинский впервые услышал Одиннадцатую симфонию Шостаковича, то его реакцией было: «Да это передвижничество какое-то!» Ему подобные демократические начала в музыке Шостаковича были глубоко чужды. А для меня именно эта симфония, которая вызвала такую негативную реакцию Стравинского, стала произведением, позволяющим осознать всепоглощающую мощь музыки Шостаковича. Помню, как в Ленинграде, в Большом зале филармонии, я мальчишкой слушал эту симфонию. Дирижировал Мравинский, я стоял, прислонившись к колонне, – у меня хватило денег только на входной билет без места. И, когда пошла часть, которая изображает расстрел демонстрации 1905 года, и раздались эти звуки, я стал медленно сползать вниз по колонне на пол. Потому что физически почувствовал, что убивают – меня. Вот так открылся мне Шостакович.

СПИВАКОВ: Моя мама присутствовала при знаменитом исполнении Седьмой симфонии Шостаковича в осажденном Ленинграде 9 августа 1942 года. Мама рассказывала, что все слушали стоя. Накануне была предпринята специальная артиллерийская атака на позиции фашистов, чтобы заставить замолчать их орудия на время исполнения Ленинградской симфонии. Блокадники стояли в непривычной для города

тишине, слушали музыку и плакали...

ВОЛКОВ: Седьмая симфония Шостаковича стала самым знаменитым произведением симфонического жанра вообще. Ее знал и ценил Сталин, который дал за нее автору Сталинскую премию первой степени. О ней разговаривал с Шостаковичем Хрущев. И, если ты помнишь, Ельцин во время своего известного визита в Германию, где он пытался дирижировать симфоническим оркестром, хотел, чтобы немцы сыграли Седьмую симфонию, он даже им ее напевал.

СПИВАКОВ: После Ленинградской симфонии все ждали нового произведения Шостаковича, посвященного Великой Победе. И он написал свою Девятую симфонию, хотя сам порядковый номер, цифра девять, после Бетховена вселяла робость и мистический трепет, суля бедствия и невзгоды творцу. Но эта симфония оказалась не «победоносной», не «гимнической».

Я искал свой ключ и к этой симфонии. И нашел его у Марины Цветаевой в ее стихах о Гражданской войне:

Колеса ржавые скрипят.
Конь пляшет, взбешенный.
Все окна флагами кипят.
Одно – завешено.

Эти цветаевские строки я бы поставил эпитафией к Девятой симфонии Шостаковича. В этой музыке нет помпезности и генералиссимуса на белом коне. Слушая ее, понимаешь, какой невероятно кровавой ценой досталась нам победа, в этих звуках – горечь, боль, плен, фашистские концлагеря, а для тех, кому удалось пройти через этот кошмар и выжить, на родине были уготованы лагеря «родные», сталинские. В этой симфонии звучало то, о чем нельзя было сказать тогда словами...

Мстислав Ростропович. «А теперь пошли меня на ...!»

Волков: Среди самых известных исполнителей музыки Шостаковича – Мстислав Леопольдович Ростропович со своей женой, примадонной и дивой Галиной Павловной Вишневской. Они входят в число самых ярких артистических личностей нашего времени. Как вас свела судьба?

СПИВАКОВ: Когда я был студентом Московской консерватории, Мстислав Ростропович преподавал у нас в девятнадцатом классе.

ВОЛКОВ: Знаменитый девятнадцатый класс Ростроповича, попасть в который мечтали даже не играющие на виолончели! Сам факт его появления в консерватории становился событием. По коридорам несло: Ростропович приехал, Ростропович приехал! И он появлялся в окружении целой свиты и все тянулись за ним.

СПИВАКОВ: К тому же у него тогда еще училась гениальная виолончелистка Жаклин Дюпре, англичанка французского происхождения. Это был незаурядный, фантастический талант. Она была очень высокого роста, с большими крепкими зубами. Когда она заходила в класс, возникало ощущение, что солнце огромное вкатилось. Ростропович почти никогда не брал в ее присутствии в руки виолончель; он играл ей на рояле – и прекрасно играл.

Мстислав Леопольдович был, конечно, гениальный музыкант. Он частенько любил напомнить, что родился позже положенных девяти месяцев. И на его детские расспросы, почему: «Чтобы я был очень высоким, очень красивым?» – мама отвечала: «Просто я хотела, чтобы у тебя были очень длинные пальцы». А на его шуточный вопрос, адресованный матери: «Почему за почти десять месяцев ты не родила меня красавцем?» – та отвечала: «Я трудилась над твоими руками».

ВОЛКОВ: Ну, это одна из хохм Ростроповича, которые у него были припасены на все случаи жизни.

СПИВАКОВ: Да! Это всегда был великий театр одного актера. Мало кому удавалось объяснить предмет так образно, как умел

Ростропович. Он был выдающимся дирижером. Он стал бы и блестящим политическим деятелем, двинься он в политику.

ВОЛКОВ: Он был и гениальным шоуменом. Ростропович неизменно появлялся там, где происходили какие-то грандиозные политические события. Чего стоило исполнение сюиты Баха на руинах Берлинской стены, когда туда были устремлены телевизионные камеры всего мира! А этот замечательный исторический эпизод, когда Ростроповича пригласили на так называемый конгресс соотечественников в Москву. Он колебался, стоит ли ему ехать на этот конгресс, – и тут август 1991-го! И он летит в Москву и появляется среди защитников Белого дома – помнишь знаменитую фотографию, когда он держит автомат прикорнувшего солдата? В октябре 1993 года, в разгар очередного политического противостояния, приковавшего внимание мира к событиям в Москве, он снова был в эпицентре, выступая на стороне Президента России Бориса Ельцина. Он понимал, что подвергает свою жизнь опасности, и планировал эти марш-броски втайне от жены, получая постфактум по телефону порцию отборного русского языка из уст Галины Павловны, которая знала толк в тонкостях устной речи!..

Завистники говорили, что Ростропович все это делает для самопрославления, для пиара. Конечно, во всем этом были элементы шоу. Но если человек чутьем, интуицией выбирает вот такие переломные моменты в истории, и принимает все риски, и показывает миру, на чьей он стороне, – то это многого стоит!

Вообще, по моему определению, гений – это человек, который принимает наиболее правильные решения в наиболее короткие сроки. Быстро и верно. Мозг у гения работает как мощнейший компьютер. И конечно, Ростропович таким компьютером обладал. Но, с другой стороны, он привносил в политические баталии элемент лицедейства, шоуменства. Что ты об этом скажешь?

СПИВАКОВ: Во-первых, у нас в России и у вас в Америке немножко разные представления о том, что есть шоумен. Баланчин, например, любил, когда его называли шоуменом.

ВОЛКОВ: Да-да, он всегда это, наоборот, подчеркивал. Его спрашивали: что вы сейчас создаете, а он отвечал: создает Господь Бог, а мы только повара, которые готовят для публики по возможности вкусные блюда.

СПИВАКОВ: Но в России слово «шоумен» девальвировалось из-за массовой поп-культуры. Как будто нельзя быть

одновременно и шоуменом, и миссионером высокой культуры! Ростропович как раз и был таким человеком, которые соединял в себе две ипостаси – шоумена и миссионера.

ВОЛКОВ: А как складывались ваши отношения?

СПИВАКОВ: Они развивались волнообразно. Я ценил и обожал Ростроповича, я поклонялся ему, как только может студент поклоняться гению. Я присутствовал на его выступлениях, когда он исполнил практически все виолончельные концерты! Это был знаменитый исторический цикл Ростроповича, он тогда за месяц дал огромное количество концертов. Некоторые опусы Ростропович доучивал просто на ходу, когда ему дописывали последнюю страницу. И все эти сочинения он играл наизусть, запоминая за три дня трехчастное или четырехчастное произведение, чтобы исполнить его с оркестром в Большом зале консерватории.

ВОЛКОВ: Это феноменально! Другого такого музыканта мы с тобой точно не знали. Он очаровывал всех и своим личным обаянием. Ростропович смешно мне рассказывал, как он работал с композиторами, и в частности с очень ранимым и щепетильным Арамом Ильичом Хачатуряном. Получив новое сочинение от Арама Ильича и увидев, что нужны доработки, он обращался к нему с такой речью:

– Арам Ильич, то, что вы написали, – это чистое золото. Но есть некоторые места серебряные, надо их позолотить.

После такого дипломатического вступления Хачатурян, который всегда был обидчив как ребенок, принимал все поправки Ростроповича спокойно. Хотя в другой ситуации мог жутко вспылить, как, например, в случае с сокращением десяти тактов в многострадальном балете «Спартак». Если где-то обрубали кусочек его музыки, что случалось очень часто, он просто плакал как дитя. Но Ростропович и к нему находил ключ, и ко всем другим.

У Ростроповича в друзьях была целая коллекция коронованных особ, он почему-то очень увлекался таким «коллекционированием» монархов. Швейцарский дирижер Пауль Захер однажды подшутил над Ростроповичем, сказав, что ему нужен автограф короля Испании Хуана Карлоса. Ростропович незамедлительно раздобыл автограф монарха и весьма торжественно вручил его Захеру. «Большое спасибо, мой повар будет просто счастлив», – поблагодарил Захер.

СПИВАКОВ: Ростропович со всеми был на «ты» и просил, чтобы к нему также обращались на «ты» и звали просто Слава. Пил на брудершафт, целовался в губы, просил послать его крепким матерным словом. Я просто обалдевал, когда он мне, мальчишке-студенту, говорил: «Володя, мы с тобой на „ты“, я для тебя Слава, давай обнимемся, поцелуемся троекратно... А теперь пошли меня на ...». Поскольку, по традиции, такой переход на «ты» надо закрепить крепким бранным словом.

ВОЛКОВ: Рихтер и Софроницкий «переходили» похожим образом. Выпили на брудершафт, поцеловались, дошло дело до брани, и Софроницкий говорит Рихтеру: «Гений!» А тот ему в ответ: «Божество!»

СПИВАКОВ: Ростропович обожал анекдоты, часто просил рассказать что-нибудь свеженькое и всегда смеялся до слез. Иногда к нему кто-нибудь приходил за кулисы и говорил: «Мстислав Леопольдович, вы помните меня?» Ростропович сначала обнимал его: «Старик, конечно, помню! О чем ты говоришь!», а потом спрашивал меня: «Володька, это кто был-то?»

ВОЛКОВ: Натан Мильштейн уверял меня не без некоторого ехидства, что Ростропович обожает всех подряд обнимать и называть «голубчик» только лишь потому, что не помнит, как кого зовут.

СПИВАКОВ: Я еще в годы своих ранних гастролей не задумываясь выполнял поручения Ростроповича, которые могли мне стоить серьезных неприятностей в Советском Союзе. У него в Москве оставалась сестра Вероника, которой он помогал. Естественно, пути возможной помощи были очень ограничены «железным занавесом». Он мог оказывать ей поддержку только через верных людей, готовых рисковать, и одним из таких верных людей был я. Когда он вернулся в Москву, он принес нам с Сати в дом икону, и я с глубоким смыслом принял этот подарок.

Мы часто вместе выступали, это были незабываемые минуты обучения, дружбы. Но были и минуты, когда он меня сильно ранил. Например, когда я из-за принципиальных разногласий порвал все контакты с оркестром Плетнева, Ростропович, зная это, согласился сделать с Российским национальным оркестром запись вместо меня. Мне казалось, что наша духовная связка прочней, у меня были основания так полагать...

Говорят, река времени уносит все. Ростропович для меня – колоссальный пример служения искусству, выдающийся

музыкант, одна из центральных фигур, цементирующих и русское, и мировое искусство. Он здоровался с Прокофьевым и Шостаковичем, он обнял меня. А я в свою очередь обниму духовного преемника. Так создается поле культуры, в котором время имеет протяженность и бесконечность.

Евгений Мравинский. «Этот не испортит»

СПИВАКОВ: По счастливому совпадению, ассистентом у нашего с тобой профессора Шера был Виктор Семенович Либерман, который одновременно был концертмейстером в оркестре Мравинского. Либерман меня буквально заставлял посещать репетиции Мравинского, за что я теперь ему безмерно благодарен. Эти детские воспоминания озарили всю мою последующую жизнь.

ВОЛКОВ: Притом что Мравинский никого не допускал на свои репетиции. Тот факт, что Либерман для тебя устроил такие посещения, – это, по-моему, одно из немногих исключений.

СПИВАКОВ: Либерман мне рассказывал, как он однажды приехал к Мравинскому и застал дирижера изучающим с лупой Пятую симфонию Чайковского.

ВОЛКОВ: Заметим, симфонию, которую Мравинский сотни раз играл, записал не один раз, и если уж говорить о каком-то знаковом сочинении для Мравинского, так это как раз Пятая симфония Чайковского.

СПИВАКОВ: Да, именно Пятая. Обалдевший Либерман тогда спросил:

– Евгений Александрович, вы столько раз дирижировали Пятую симфонию Чайковского, почему вдруг вы с лупой изучаете эту партитуру? Вы же знаете ее наизусть слева направо и справа налево.

– Виктор Семенович, я боюсь пропустить какую-нибудь точку, – ответил Мравинский.

Вот какое отношение к партитуре было у этого дирижера! Вот потому-то самые высочайшие профессионалы и преклонялись перед ним. Глотц мне рассказывал, что Караян, только что записавший симфонии Чайковского, на гастролях в Японии вдруг звонит в три часа ночи и просит достать запись симфоний Чайковского, которую сделал Мравинский в Ленинграде. Глотц помчался с утра в магазин, купил записи, отдал Караяну. Тот звонит следующей ночью – вновь перед рассветом, в четыре часа утра, – и мрачно произносит:

– Мишель, я послушал Мравинского. Всё, что мы записали, надо к чертовой матери выкинуть! – И выругался на французском.

Я очень благодарен Мравинскому за то, что он ко мне,

единственному из дирижеров, отпускал своих музыкантов поиграть вместе с «Виртуозами Москвы». У него был потрясающий трубач Володя Кафельников, двухметрового роста гигант с Украины, которого мы попросили сыграть с нами в Англии, во время европейского турне, концерт Шостаковича с трубой. Солистом у нас тогда был мой друг Владимир Крайнев, блестящий пианист-виртуоз.

Перед тем как отпроситься у Мравинского, Кафельников трясся как осиновый лист, потому что оркестранты боялись своего мэтра безумно. Мравинский мог остановить оркестр и сказать: последний пульт контрабасов, второй фагот, третья валторна и второй тромбон, сыграйте, пожалуйста, этот такт. И названные впадали почти в предынфарктное состояние.

И вот приходит Кафельников к Евгению Александровичу. А накануне у меня был сольный концерт в зале Ленинградской филармонии, и Мравинский с супругой на этом концерте присутствовали и потом зашли поприветствовать. Он же был дворянин, его отец окончил Императорское училище правоведения и имел чин тайного советника. А тетя пела в Мариинском театре под псевдонимом Мравина.

ВОЛКОВ: А другой его родственницей была известная большевичка и протофеминистка Александра Коллонтай...

СПИВАКОВ: В этом знаменитом роду был еще и Игорь Северянин...

Так вот, как раз после моего концерта Кафельников робко подходит к Мравинскому:

– Можно ли мне отпроситься у вас на шесть дней? Я бы хотел поехать на гастроли в Англию.

Мравинский курил. Спрашивает коротко:

– С кем?

– С Владимиром Спиваковым и «Виртуозами Москвы».

– Поезжай. Этот не испортит, – махнул рукой.

Евгения Александровича страшно боялись в оркестре. Как-то я спросил Либермана – как это им всем вместе удастся в конце взять пиццикато щипком?

– Чувство страха разрастается, разрастается и разрастается до той точки, когда уже нельзя больше не вступить, и тут весь оркестр на последнем издыхании одновременно делает пиццикато! – доходчиво объяснил мне Витя.

Когда начался массовый отъезд музыкантов на Запад, в том числе и из его оркестра, Мравинского вызвал на ковер глава Ленинградского обкома КПСС Григорий Романов:

– Что за безобразие у вас происходит – музыканты от вас уезжают!

– Это не от меня уезжают, это они от вас уезжают, – ответил Мравинский.

ВОЛКОВ: Мравинский был глубоко верующим человеком, и всякий раз, когда его засекали на том, что он стоит и молится в Александро-Невской лавре, оркестру закрывали выезд за границу. И это происходило не раз и не два.

Дневники Мравинского, которые были выпущены после его смерти, полны горечи вынужденного затворничества. Великие музыканты, дирижеры вели бесконечную изматывающую борьбу за возможность выехать самому или со своим коллективом и показать искусство России во всем его величии. На Западе эти музыканты часто котиrowались гораздо выше, чем на родине, в Советском Союзе. Там их записи ценились на вес золота. А страна делала вид, что незаменимых у нас нет.

И должен заметить, что это не была лишь большевистская традиция – муштровать людей от искусства. Точно так же себя вело царское правительство, которое, к примеру, отказалось поддержать антрепризу Дягилева за границей. Именно правящая семья Романовых саботировала Дягилева, а не политбюро. И когда труппа Дягилева начала разворачивать свою деятельность в мире, во Франции, в Англии, императорский двор делал все, чтобы ему воспрепятствовать. Так что эта долгая скверная традиция восходит не к Сталину, а, может, к Николаю I. Стравинский ведь тоже в свое время подчеркивал, что убежал из России не от большевиков, а от царского режима.

СПИВАКОВ: Обращаясь к теме «Власть и творец в России», я считаю одной из самых красноречивых ее страниц убийство Лермонтова и печально знаменитую фразу «Собаке – собачья смерть», брошенную родственником Николая I и упоминаемую Вересаевым.

ВОЛКОВ: Есть и другая версия – Николай Павлович сам ее произнес, да потом одумался...

СПИВАКОВ: Может быть... Но, выйдя к придворным, Николай I холодно изрек совсем другие слова: «Сегодня убит человек, который должен был нам заменить Пушкина».

Вспоминается еще «Прощальная симфония» Гайдна. Она щедро окружена легендами, самой правдоподобной из которых мне кажется наиболее простая, житейская. Как известно, Гайдн

много лет был капельмейстером при дворе князей Эстерхази. Музыкантам долго не прибавляли жалованье. После очередной просьбы о прибавке князь ответил, что и так расходы слишком велики. Тогда композитор и написал произведение, в котором музыканты один за другим покидают сцену, гася свечи, пока зал не погружается в полную темноту.

Игорь Стравинский. Вальс для молодой слонихи

ВОЛКОВ: Очень многие русские деятели культуры, так или иначе ощутив невозможность работать в России, уезжали за границу, при этом оставаясь русскими патриотами. Мы можем вспомнить Гоголя, Тургенева, Тютчева. Они сбегали туда, где им работалось и жилось гораздо легче, где они дышали более, как им представлялось, свободной и творческой атмосферой.

СПИВАКОВ: При этом единственный человек, который вписался в контекст Запада, – это Игорь Стравинский.

ВОЛКОВ: Он не просто сам вписался, он этот контекст создал вокруг себя!

СПИВАКОВ: У Стравинского был такой капиталистический прагматизм, как я бы назвал это, заставлявший его делать многое даже против собственной воли, против своей натуры. Например, когда он писал «Симфонию псалмов», то решил вначале написать ее на слова Псалтири, используя русский текст. Но холодный мозг сказал ему: Игорь, пиши на латыни, потому что Россия далеко, потому что русский сегодня – это Советский Союз, коммунизм, революция. Кто это на русском будет слушать?..

Он написал на латыни, и произведение стало исполняться на Западе.

ВОЛКОВ: Ты напомнил мне смешную историю, рассказанную мне Джорджем Баланчиным, который много сотрудничал со Стравинским. Стравинский был для Баланчина как отец, у них были очень теплые отношения. И вот Баланчину заказали поставить балет для слонов в американском цирке – он брался, между прочим, за любую работу.

И тут его посетила нахальная идея: попросить, чтобы польку для слонов написал сам Стравинский. Он, конечно, несколько трепетал, но потом решился – и позвонил:

– Игорь Федорович, есть предложение – написать польку.

– Польку?! Для кого?

– Польку для слонихи, – лаконично ответил Баланчин. С той стороны провода воцарилось молчание, потом Стравинский наконец отозвался:

– А какая слониха – молодая?

– Да, очень молодая!

– Для молодой слонихи, так и быть, напишу, – сказал Стравинский. И написал прекрасную польку!

СПИВАКОВ: Я был с мамой на первом его концерте в СССР в 1962 году, когда Стравинский пришел в зал Ленинградской филармонии дирижировать своими сочинениями. Я помню, что, когда он вышел к публике, все ощущали, что вернулся человек словно откуда-то из космоса. Он вышел в своих темных очках, снял их и сказал:

– Я очень волнуюсь, потому что, когда я был маленьким, я сидел со своей мамой в этом зале и слушал, как Чайковский в первый и последний раз дирижировал свою симфонию, – и он указал рукой приблизительно на то место, где сидели мы с мамой. И вдруг неожиданно... заплакал. Ползала плакало вместе с ним.

Во время этого визита в СССР он попросил разрешения приехать на Мойку в Музей Пушкина. Я проник туда вместе с некоторыми детишками из нашей музыкальной школы. Помню, Игорь Федорович поднял свои очки и склонился над посмертной маской Пушкина. Он стоял так минут десять в полном молчании.

ВОЛКОВ: А ведь он думал, что никогда не приедет в Россию. Советская власть реквизировала его имение, его перестали исполнять на родине, клеймили как империалистического агента. Советские издания писали, что Стравинский перешел в католичество, чего не было никогда: он всю жизнь оставался православным, глубоко верующим человеком.

СПИВАКОВ: И, сколько бы ни жил на Западе, видел сны на русском языке.

ВОЛКОВ: Дома они говорили с женой Верой Артуровной порусски, что доставляло колоссальные мучения их секретарю Роберту Крафту, который за двадцать с лишним лет работы в доме Стравинского русского так и не выучил. Он страшно обижался, что при нем они обмениваются мнениями на родном языке.

СПИВАКОВ: Вообще этот Крафт – странноватая фигура, вызывающая у меня некоторые подозрения, так же, как и личный секретарь Бетховена, Антон Шиндлер, о котором мы уже говорили...

ВОЛКОВ: Мы с Крафтом были близко знакомы, это человек необыкновенный во многих отношениях. Выучи он русский язык, ему гораздо комфортней жилось бы со Стравинскими. Но зато он замечательно работал со Стравинским над его воспоминаниями на английском языке, доводя блестящие высказывания до совершенной литературной формы. Крафт, таким образом, сохранил для западных читателей весь блеск мыслей великого композитора, остроту и интеллектуальную силу его воспоминаний и наблюдений.

Стравинский любил быть парадоксальным, острым, вызывать полемику. Ты помнишь, что он говорил, например, что музыка ничего не выражает? Ну как можно представить себе композитора, который всерьез думал бы, что музыка ничего не выражает? А все идиоты мира, я их называю «снобы в коротких штанишках», взяли на вооружение эту сентенцию, высказанную в полемической запальчивости, и построили на ней свою «эстетику».

СПИВАКОВ: Но о своей собственной музыке он сказал замечательно: она должна быть как шампанское – сухая, но вместе с тем чтобы до горла пробирала...

Крафт, кстати, обращал внимание на то, что Стравинскому – как и многим русским – было присуще мрачное выражение лица. Задумавшись над этим наблюдением иностранца, я подумал – не фонетика ли русского языка тому виной?

Музыка необыкновенно связана с языком, мелодика русского языка, его ударения, фразировка явственны, когда мы слушаем Чайковского или Рахманинова. Наше ухо ощущает, когда иностранец дирижирует Чайковского, потому что он иначе слышит мелодику языка.

И в этой, на взгляд европейца, суровости и хмурости русского человека, о которой поминал Крафт, скрывается фонетическое отличие. По-английски мы соглашаемся – yes, of course, по-французски – oui, и губы сами расплываются в улыбке. По-русски – «да, конечно», – и лицо само собой вытягивается. В романе «Французское завещание» живущего во Франции русского писателя Андрея Макина (он получил за него Гонкуровскую премию) упоминается фотограф, рассматривающий старинные фотографии из своего сундука. Он удивлен, что у всех женщин на этих черно-белых фото удивительно мягкая улыбка. Оказывается, его предшественник фотограф просил женщин сказать слово *petite pomme* – по-французски, «маленькое яблоко». Если бы он попросил сказать «яблоко» по-русски, никакой загадочной улыбки бы не вышло.

Евгений Светланов. «В меня вселился дух»

ВОЛКОВ: В Советском Союзе все знали: скрипач – Ойстрах, пианист – Рихтер, дирижер – Мравинский. И еще был «хранитель русской музыки» Евгений Федорович Светланов. Правда, под конец жизни он замечательно, я считаю, дирижировал Малера. Его записи Малера пользуются на Западе большим уважением.

СПИВАКОВ: А знаешь, как это произошло? Я пригласил Евгения Федоровича на фестиваль в Кольмар, и он впервые дирижировал Малера именно здесь – разрушив клише о том, что русские музыканты могут исполнять только свою музыку. Французская музыкальная радиостанция транслировала его концерт в прямом эфире, и именно это выступление в чем-то помогло Светланову изменить свой имидж на Западе.

И все-таки не это я считаю его самой большой заслугой, а то, что этот великий собиратель отечественного духовного наследия записал всю антологию русской музыки! До него никто этого не сделал, да и после едва ли уж найдется такой подвижник.

Совсем молодым музыкантом я стал солистом Государственного академического симфонического оркестра СССР под управлением Светланова, играл с ним концерты Брамса, Прокофьева, Сибелиуса, Чайковского. И вот однажды на гастролях в Швеции Евгений Федорович позвал меня к себе в номер после приема. Он любил, выпив после концерта вина, декламировать по памяти стихи Маяковского. И делал это блестяще. Совершенно неожиданно он спросил меня:

– Ты любишь Рахманинова?

Я обожаю Рахманинова, многие его произведения я не могу слушать без слез – и это не для красного словца сказано. Его каденция фортепьяно во второй части Первого концерта всегда вызывает у меня слезы. Впрочем, не только от Рахманинова – плачу и от Баха, и от арии Петра из «Страстей по Матфею». Еще – когда слышу «На сон грядущий» – совершенно светские хоры Петра Ильича Чайковского на стихи Огарева, которые он сам подправил. Или «Ночевала тучка золотая» на стихи Лермонтова – тоже плачу. Эти все паузы бесконечные, печаль, думы об одинокой душе...

(Кстати, не так давно я дирижировал небольшую часть из рахманиновской «Литургии Иоанна Златоуста» – «Тебе поем». Едва умолк хор а capella, я немедленно выскочил из репетиционного зала, чтобы не разрыдаться на людях. У меня перехватило горло от переполняющего подтекста этой музыки.)

Услышав мои восторженные слова, Евгений Федорович посмотрел на меня испытующе и сказал: «Ты знаешь, мне кажется, что в меня переселился дух Рахманинова». И в его взгляде было что-то детское.

ВОЛКОВ: Скажи ты мне раньше про это признание Светланова – я бы посмеялся. А сейчас – верю!.. Евгений Светланов имел вид типичного советского работяги. Появись он где-нибудь у винно-водочного магазина и предложи сообразить на троих, его приняли бы за своего, никто бы не заподозрил в нем народного артиста СССР...

Многие говорили, что со Светлановым трудно работать и общаться. Он вообще производил странное впечатление, по крайней мере лично на меня: эта его вечная пролетарская кепочка, надвинутая на лоб, тренировочный костюмчик... Его побаивались, говаривали, что, будучи немногословным, он может нагрубить по делу и не по делу.

СПИВАКОВ: А о его гипнотическом взгляде ходили легенды. Говорят, однажды перед концертом Светланова заболел человек, который играет на тамтаме – это такая восточная экзотическая огромная штука, по которой бьют большой палкой с набалдашником. Именно тамтам широко использовал в своих «Симфонических танцах» Рахманинов. Светланов распорядился, чтобы на замену вышел третий флейтист. А тот этой палки с набалдашником никогда в руках не держал, но – велели так велели.

Только начали играть, а флейтист уже у тамтама наготове стоит, потому что страшно боится пропустить свои удары. Оркестранты, как правило, знают только свою партию, и партию третьей флейты он знал прекрасно, но не тамтама же.

Евгений Федорович, понимая, что там стоит полный дилетант, на него все время смотрел. А тот бдительно стоял наготове под его взглядом, ожидая сигнала, хотя ударять должен был только в самом конце. В напряжении прошла первая часть, вторая часть, третья – флейтист все ждет отмашки Светланова... Наконец, ему кажется, что он прочитывает сигнал, посылаемый дирижером, – и с размаху опускает свою дубину с набалдашником на голову сфальшивившего тромбониста, сидящего перед ним!

Светланову были интересны люди. Он был очень проницательным человеком и знал все даже о самых скромных композиторах, с которыми доводилось работать. Его интересовало то, что не интересовало никого, – истории их бабушек, мам, тетей, кто на ком когда женился, кто с кем любился.

А семейная история Мясковского его вообще взяла за живое. Отец Мясковского был генералом царской армии, который после революции продолжал дома носить мундир. Однажды он забыл перед выходом на улицу переодеться в гражданское – и был растерзан толпой только за генеральские лампасы на брюках.

ВОЛКОВ: Эту страшную трагедию скрывали в советское время. Хотя мы все знали, что одну из своих лучших симфоний – Шестую – Мясковский как раз посвятил гибели своего отца и разгулу большевизма.

СПИВАКОВ: Мне обо всем этом рассказал Светланов. Хотя его собственное отношение к власти было достаточно осторожным. Он дружил с Хренниковым, что ему весьма помогало в силу известных обстоятельств. Ведь сам Светланов не был человеком компромисса, и Хренников облегчал ему сосуществование с советской властью.

ВОЛКОВ: Постановки Светланова были по-настоящему великими, каждая из них была вехой в истории Большого театра. Пожалуй, после Рахманинова, который недолго дирижировал в Большом театре, и Голованова следующим великим дирижером за оркестровым пультом Большого был Светланов.

СПИВАКОВ: В этом человеке жила внутренняя титаническая мощь, я бы сказал, «дух Светланова». Он выжимал из оркестра всё – помню, в кульминации «Поэмы экстаза» Скрябина на последней ноте я думал, что крыша рухнет, таким мощным был финал. Всю свою силу, все свои страсти, бурю своих эмоций – всё это он сумел перенести в музыку.

Кирилл Кондрашин. «Проверьте легкие!»

ВОЛКОВ: В отличие от Светланова, который скорее держал дистанцию по отношению к официальной власти, его коллега Кирилл Кондрашин был правоверным коммунистом. Он хотел, чтобы всё везде было бы, в его представлении, по ленинской правде, и лез всегда в драку с высокоидейных позиций строителя нового общества. Он был перфекционистом и не терпел халтуры, пьянства, разгильдяйства, за что его очень многие не любили среди подчиненных и не слишком жаловало начальство.

Но именно Кириллу Петровичу Кондрашину Дмитрий Дмитриевич Шостакович доверил свою Тринадцатую симфонию, после того как Мравинский внезапно отказался ее исполнять. Это одна из наиболее загадочных и трагических страниц истории русской музыки, когда два титана – Шостакович и Мравинский, которые работали рука об руку, – а Мравинскому Шостакович посвятил свою, может быть, величайшую Восьмую симфонию, – вдруг разорвали свою дружбу. Отказ Мравинского был страшнейшим ударом для Дмитрия Дмитриевича, и он никогда этого не забыл и не простил. И в разговорах со мной, когда заходил разговор о Мравинском, неизменно возвращался к своему разрыву с этим великим дирижером.

Тогда эту миссию взял на себя Кондрашин. До этого, к слову, он провел премьеру Четвертой симфонии Шостаковича, которая осталась лежать неисполненной в свое время из-за официального запрета.

А каким тебе запомнился Кирилл Петрович Кондрашин?

СПИВАКОВ: Он был образцом дуализма. С одной стороны он действительно был таким идейным коммунистом, а с другой – он дирижировал Тринадцатую симфонию, когда многие просто опасались исполнять ее: таким вызовом официальной идеологии казалось это произведение. Ведь не то что дирижера, а и солистов трудно было найти, они сбегали в последний момент, не желая рисковать своей карьерой и судьбой близких.

И то, что этот патриот советской родины вдруг в 1978 году остался в Голландии, в Амстердаме, – это ведь тоже невозможно уложить в логическую цепочку его мировоззрения.

ВОЛКОВ: Мы с ним много общались в Нью-Йорке, когда он решил не возвращаться в Советский Союз. Он приезжал со своей новой женой Нолдой Брукстрой, прекрасной женщиной, которая свободно говорила по-русски. Она выучила этот язык специально

для того, чтобы с ним общаться, и была ему верной подружкой до самой его преждевременной смерти.

СПИВАКОВ: Кондрашин был потрясающим профессионалом, и еще он любил аккомпанировать, что большая редкость для дирижера. Безусловно, во многом его заслугой был московский успех Вана Клиберна. И Клиберн, понимая это, старался работать впоследствии только с Кондрашиным, приглашая его в Америку играть концерты и делать записи.

ВОЛКОВ: И благодаря этому творческому содружеству с Клиберном Кондрашин оказался первым советским гражданином, которого принял президент США – тогда это был Эйзенхауэр – в качестве частного лица. Вместе с Клиберном они были приглашены на прием в Белый дом.

СПИВАКОВ: У меня с оркестром Кирилла Петровича случилась одна невероятная история. Он пригласил меня солистом с Московской государственной филармонией в тур по Европе. В день первого концерта он мне говорит: «Володя, нам незачем репетировать концерт Моцарта, ты его и так знаешь, а мне там дирижировать особенно нечего. Давай встретимся прямо на сцене – будет свежее чувство восприятия».

Я согласился, да и что я мог возразить мэтру? И вот концерт в Швейцарии, в зале гаснет свет, оркестр начинает играть вступление... И тут я слышу, что вместо ля мажорного концерта оркестр играет соль мажорный, то есть вместо Пятого, о котором мы договаривались, они играют Третий концерт!

ВОЛКОВ: Ты в обморок не упал?

СПИВАКОВ: Не упал, но мгновенно вспотел до носков. Ты стоишь на сцене и не можешь закричать – остановитесь, мы не то играем! Мое счастье заключалось в том, что за месяц-полтора до этого в Лондоне я записал все концерты Моцарта с английским камерным оркестром, и Третий концерт в том числе, и сочинил свои собственные каденции к нему. Только поэтому я не убежал со сцены, не провалился сквозь нее, а сыграл концерт.

А после выступления Кирилл Петрович мне по-отечески говорит:

– Тебе, Володя, надо проверить легкие. Я еще не видел, чтобы молодые люди так потели на сцене, как ты. С виду ты вроде крепкий парень, а потел так, будто бежишь дистанцию в десять тысяч километров.

– Кирилл Петрович, другому на моем месте понадобились бы еще и памперсы. Мы же договорились с вами, что играем Пятый концерт Моцарта, ля мажор, а оркестр начал играть Третий концерт Моцарта, соль мажор! Как бы вы взмокли, окажись на моем месте?

– Ой, Володя, да не может быть! Я тебе так благодарен, что ты не опозорил оркестр! – тут же сменил тон Кондрашин. С тех пор мы и подружились.

ВОЛКОВ: Знаю я Кирилла Петровича – он тебе это специально подстроил, для проверки. Ты ее выдержал, поэтому вы и подружились...

СПИВАКОВ: Да нет, ты просто очень подозрительный человек...

Волков: В последние годы жизни в Советском Союзе Кирилл Петрович ощущал себя в некоторой депрессии. Он стал заглядывать в рюмку, хотя и умеренно, любил на досуге пулю расписать... Начались проблемы со слухом, он завел слуховой аппарат, который скрывал, отрастив бакенбарды. Затем обострились проблемы с сердцем, что очень влияло на его настроение и даже стало отражаться на его взаимоотношениях с властью, а значит и на творческих планах.

Когда он подал заявление на очередной выезд за рубеж с гастрольной поездкой, в министерстве культуры ему отказали без объяснения причин. А когда этот партиец-войка начал выяснять – почему, ему бесцеремонно заявили: «Вы очень больной человек, мы вас отпустим за рубеж, а вы там умрете. Вы знаете, во сколько обойдется государству транспортировка вашего трупа?»

Такой «чуткий» ответ и послужил одним из импульсов к тому, что Кондрашин остался на Западе...

СПИВАКОВ: Еще тогда не выпускали никого с женами – нужно было исхитриться и писать всякие прошения – мол, у меня болят почки, жена вынуждена за мной горшки выносить, и все в таком роде. В этом отношении Ростропович блеснул, написав: «Прошу отпустить меня в зарубежную поездку вместе с моей женой Галиной Павловной Вишневецкой в связи с тем, что я абсолютно здоров и нахожусь в замечательной физической форме».

А про Кондрашина мы слышали, что у него бывают сердечные приступы. И вот однажды я играл с ним в Швейцарии концерт Чайковского. Дошел до каденции, которую я играю соло, и вдруг

вижу: что-то странное происходит с Кириллом Петровичем. Он стал очень шумно дышать. Я ужасно испугался, что у него сердце прихватило, и стал гнать свои пассажи в три раза быстрее, просто на максимуме возможностей... И вдруг Кондрашин стихает – и совершенно спокойно дает отмашку для вступления флейты.

Я был потрясен всеми этими метаморфозами и после концерта спрашиваю:

– Кирилл Петрович, что с вами было? Я так испугался, подумал, у вас что-то с сердцем!

– Да что ты, я просто дышал по-йоговски, – ответил Кондрашин.

Кирилл Петрович испытывал чувство брезгливости к процветавшим тогда прихвостням и подхалимам. Однажды мы вылетали с ним из аэропорта Шереметьево и неожиданно столкнулись с тогда знаменитым дирижером Константином Ивановым.

ВОЛКОВ: Помню, такой, с носом наподобие свиного пяточка...

СПИВАКОВ: Именно! И он вдруг обращается к Кондрашину:

– Кирилл Петрович, а начало в «Ромео и Джульетте» Чайковского вы как дирижируете – на четыре, на восемь или на два? Как, по-вашему, лучше?

– Дирижируйте как вашей душе угодно, – брезгливо отшил его Кондрашин и отвернулся.

ВОЛКОВ: Но политическое чутье Иванова все-таки подвело. Обычно, когда устраивали в Министерстве культуры очередное собрание по инициативе возмущенного коллектива с требованием его, Иванова, отставки, что было тогда очень смелым шагом, тот сидел невозмутимо, понимая, что никто в верхах его снимать не собирается, просто выпускают пар оркестранты. Но однажды он вышел с заключительным словом на трибуну и в запальчивости заявил: «Я вам не Хрущев! Меня вам снять не удастся!»

В это время только что сместили Хрущева и к власти пришел Брежнев. Фактически меткое, но с политической точки зрения оппортунистическое заявление прозвучало не в русле генеральной линии. И через день его погнали...

СПИВАКОВ: Да, Кондрашин его недолюбливал...

А последним концертом тяжело больного Кирилла Петровича было исполнение Первой симфонии Малера под названием «Титан». На этой могучей ноте оборвалась жизнь этого великого

дирижера. Он тоже был титаном своей профессии...

Леонард Бернстайн. «Потому что я Бернстайн!»

СПИВАКОВ: Как ты помнишь, в советские времена меня периодически не выпускали за границу по неизвестным для меня причинам. В один из таких «запретных» периодов мне неожиданно позвонили из Госконцерта и сказали, что завтра я должен вылетать в Вену, где меня встретит машина и довезет до Зальцбурга. Там мне предстоит играть с Бернстайном и оркестром Венской филармонии по случаю дня рождения Моцарта! Я затрепетал, тогда еще не зная, что это Бернстайн попросил Бруно Крайского, тогдашнего канцлера Австрии, посодействовать, чтобы я мог приехать на этот концерт.

Я же был весь на нервах. Паспорт, согласно инструкции, нужно было получить вечером в Министерстве культуры. Приехал я к назначенным пяти часам – паспорта нет, министерство закрывается... Мы остались вдвоем со сторожем, пили с ним чай с сухарями, рассказывали друг другу анекдоты, всякие истории, которые отвлекали меня, не давая уйти в полный ступор. Наше чаепитие продолжалось до полуночи, когда наконец раздался стук в дверь и какой-то гонец на мотоцикле привез мой паспорт. В шесть часов утра я уже мчался в аэропорт, после перелета и переезда меня ждала вечером первая репетиция с Бернстайном, который для меня был просто богом в мире музыки!

Вечером вместе с Бернстайном в маленький зал ввалилась куча народу, женщины в норковых шубах, два ассистента. Один постоянно записывал все связанное с партитурой, другой – с оркестровыми голосами. Если мэтр что-то произносил – это мгновенно фиксировалось на бумаге. Репетиция была с роялем, и пианист, какой-то профессор консерватории, стал играть вступление. И три или даже четыре раза подряд Бернстайн его недовольно прерывал. Пианист – такой рыжеволосый – начал нервничать и пошел красными пятнами. Завял и я. Закрыв глаза, взмолился про себя: «Господи, пронеси!» – да так с закрытыми глазами вступил и стал играть концерт Моцарта. Тихо играл, сам себя успокаивая, а когда пошла главная партия, я осмелел и приоткрыл глаза. Смотрю, Бернстайн с улыбкой очень внимательно меня слушает, не прерывая. Только в конце первой части спросил:

– Владимир, а вы можете в этом месте сыграть вот такие штрихи?

Штрихи эти, надо честно сказать, практически

неисполнимые. Но я сыграл. А во второй части, где я делаю диминуэндо, то есть уменьшаю звучание, Бернштейн снова вмешался:

– Зачем вы в этом такте делаете диминуэндо?

– Потому что хочу услышать второй гобой, который играет в этом месте, – поясняю.

– О, найс! Запишите, чтобы второй гобой тут поярче сыграл, – говорит он своим ассистентам.

Закончили играть. Я видел, что Бернштейн в хорошем расположении духа, и осмелился его спросить:

– Простите, пожалуйста, маэстро, можно вам задать вопрос – почему вы попросили меня изменить штрихи в первой части?

– Потому что меня зовут Леонард Бернштейн! – отчеканил он.

Концерт прошел с огромным успехом. Я много раз выходил на поклон. А после выступления раздается стук в дверь моей артистической комнаты, и заходит Бернштейн:

– Владимир, я знаю, что у тебя есть оркестр «Виртуозы Москвы». Я хочу подарить тебе мою палочку на память об этом концерте. У тебя золотое сердце, золотые руки и золотая голова. Теперь мы друзья.

С такими словами он меня обнял и ушел. Я закрыл за ним дверь на ключ – и разрыдался.

ВОЛКОВ: У меня сложилось впечатление, что жизненной драмой Бернштейна был конфликт между композиторской деятельностью, дирижерской и пианистской.

Казалось, что дирижерская деятельность его отвлекает и мешает ему реализоваться как композитору. Бернштейн был во многих отношениях выдающимся композитором, его «Вестсайдскую историю» знает весь мир. Но он хотел другой славы – серьезного классического композитора. Был такой музыкальный критик Гарольд Шонберг в газете New York Times. Пока Бернштейн руководил Нью-Йоркской филармонией, тот писал о нем исключительно разгромные статьи. Бернштейн после концерта разворачивал газету с очередной критикой в свой адрес и приходил в такую ярость, что мял и рвал бумагу в клочья.

СПИВАКОВ: Чему ты удивляешься – сердце художника соткано из тонкой материи, потому так легко оно и рвется. Его духовным завещанием были «Чичестерские псалмы», потрясающее сочинение, которым я дирижировал. Там есть часть с очень специфичным ритмом, на семь. Слушая ее, я всегда вспоминаю его слова: «Любого идиота можно научить дирижировать на семь, но должна еще быть музыка между этими семью долями».

Альфред Шнитке. «Воплощенная мечта композитора»

ВОЛКОВ: Одной из знаковых фигур в культуре нашего времени был композитор Альфред Шнитке. Нам обоим посчастливилось с ним общаться. Расскажи историю посвящения тебе произведения Шнитке «Пять фрагментов по картинам Босха».

СПИВАКОВ: Я никогда ни о чем никого не просил, особенно чтобы мне посвящали сочинения – ни Арво Пярта, который посвятил мне «Зеркало в зеркале», ни Исаака Шварца, ни Родиона Щедрина, ни Вячеслава Артемова. Живу в этом смысле по Булгакову: «Никогда ничего не просите. Сами предложат и сами все дадут...» С Альфредом Шнитке у меня тесной дружбы никогда не было. Так сказать, чай пить я не ходил к ним – ни к нему, ни к его милейшей жене Ирине, которая трогательнейшим образом ухаживала за ним до последних часов и минут и с которой теперь дружит Сати.

Однажды я позвонил Шнитке по телефону и попросил разрешения сделать транскрипцию «Сюиты в старинном стиле», которая была написана для скрипки и фортепиано, переложить это произведение для камерного оркестра. Он ответил: «Да, конечно, попробуйте, Володя». Я позвонил через некоторое время и сказал: «Вы знаете, Альфред, мне кажется, что там в одной части не хватает трех или четырех тактов. Можно я ни в коем случае не досочиню „от себя“, а возьму ваши же аккорды перед последней частью и перенесу их в начало?» Он сказал: «Я должен подумать». Думал он долго, слишком долго, а я взял и исполнил сюиту в Германии. Спустя некоторое время он мне позвонил и одобрил этот вариант.

Такой же случай, кстати, у меня был с Джоном Тавенером, замечательным английским композитором. Я дирижировал английскому музыканту – виолончелисту Стивену Иссерлису. Когда он сыграл, я предложил ему один фрагмент интерпретировать несколько иначе. Он отказался. Но неожиданно на эту запись пришел сам композитор Джон Тавенер, огромного роста и экзотического вида человек, такой, чуть аристократичный хиппи, как это ни парадоксально звучит. Длинные волосы, расстегнутый ворот, огромный золотой крест на груди, как у епископа. Он же был православный. Когда мы закончили запись, я чувствовал какую-то неуспокоенность, дискомфорт. И обратился уже к нему: «Господин Тавенер, поскольку вы не Бетховен, у

которого спросить уже нельзя, можно ли попробовать одно место из вашего сочинения записать так, как я его слышу?» И попросил Иссерлиса сыграть. Виолончелист с очень недовольным лицом сыграл как я хотел. После чего из аппаратной звукорежиссера раздался голос композитора: «It has to be only like this!»^[3]

Но вернемся к Шнитке. Я играл вместе с «Виртуозами Москвы» на фестивале в Германии. Был такой знаменитый фестиваль «Шлезвиг – Гольштейн». Играл транскрипцию для сольной скрипки с камерным оркестром, которую Шнитке сделал из своей сонаты для скрипки и фортепиано. Я понятия не имел, что с фестиваля идет трансляция по радио. Вдруг в антракте ко мне подбегает человек с телефоном: вам звонят! Я отвечаю, что не подхожу в антракте к телефону, мне еще второе отделение дирижировать, надо сосредоточиться. Мне говорят: да, но это звонит Альфред Шнитке! А у него тогда совсем недавно случился второй инсульт, говорил он с трудом. И я, конечно, первым делом спросил: «Альфред, как вы себя чувствуете?» Он мне ничего не ответил. Едва слышным голосом, тщательно выговаривая каждое слово, он сказал следующее: «То, что я сейчас услышал, – воплощенная мечта композитора».

Вскоре его не стало. Проходит некоторое время, и в офисе кольмарского фестиваля вдруг раздается звонок из Англии. Какая-то женщина спрашивает у меня разрешение на исполнение сочинения, которое Альфред Шнитке посвятил мне. Я говорю – этого не может быть. Нет, возражает собеседница, вам посвящено сочинение, и мы хотели бы его исполнить на фестивале в Англии. Я отвечаю: пожалуйста, исполняйте, я здесь ни при чем.

Но потом случилось так, что ту транскрипцию «Сюиты в старинном стиле», которую я сделал с его согласия, издало крупное немецкое музыкальное издательство Сикорски. И теперь за исполнение этого сочинения я получал пятьдесят или семьдесят марок, что-то в таком духе. Там было написано: «Альфред Шнитке в транскрипции Владимира Спивакова».

И однажды человек из этого издательства позвонил в Париж. К телефону подошла Сати и в конце разговора поинтересовалась: «Скажите, пожалуйста, а действительно ли существует сочинение, которое Альфред посвятил моему мужу?» Ответ был: «Да, конечно, такое сочинение есть. Мы удивляемся, что маэстро до сих пор его не исполнил». Сати попросила прислать нам в Париж ноты.

Я не знал об этом разговоре ничего. Прихожу как-то домой, Сати совершенно обычным голосом, как бы между прочим, говорит: «Посмотри, что у тебя лежит на пульте». Я подошел – и ахнул! Это было сочинение для тенора, скрипки, тромбона,

клавесина и струнного оркестра. Тут уже не поверить своим глазам было невозможно. Я решил исполнить его в Москве. Когда на афише появилось название «Альфред Шнитке. Посвящение Владимиру Спивакову. Пять фрагментов к картинам Иеронимуса Босха», это вызвало некоторый переполох среди коллег, которые были уверены, что мы с Альфредом Шнитке – два полюса и у него никогда не появится желание что-либо мне посвятить. Позже мы встретились с Ириной Шнитке – и на мой вопрос об этом посвящении она ответила, что это была его воля и все происходило при ней – она сама, мол, удивилась, но Альфред всегда был непредсказуем...

Георгий Товстоногов. «Беру в мой театр!»

ВОЛКОВ: Мы с тобой все время говорим о традициях и о том, как важно, когда они передаются из рук в руки. Это неоценимый опыт – когда сталкиваешься с великими людьми, которые нас формируют и чье отношение к искусству навсегда в нас впечатывается и ведет по жизни. Мне кажется, одной из таких знаковых личностей в твоей судьбе был Георгий Александрович Товстоногов.

СПИВАКОВ: Да, это так. Моя мама была страстной поклонницей Большого драматического театра, который возглавлял Товстоногов, называя его «театр театров». Его спектакли оставались в памяти крупными яркими мазками – «Ханума», «Варвары», «Мещане»... Меня потрясло товстоноговское «Горе от ума» с Юрским, легендарный спектакль «Идиот» со Смоктуновским в главной роли.

ВОЛКОВ: Именно эта роль, собственно говоря, и «создала» Смоктуновского, обозначила его как великого актера. Может быть, поклонники Смоктуновского на меня обидятся, но мне кажется, что той планки, которую он взял в «Идиоте» под руководством Товстоногова, потом он уже не перекрыл.

СПИВАКОВ: Во всяком случае, это было необычайно яркое впечатление на всю жизнь. И, вспоминая Смоктуновского в образе князя Мышкина и «красота спасет мир» в его интерпретации, я понимаю, что Товстоногов как раз и был тем человеком, который спасал красоту во всех своих спектаклях. В них красной нитью проходила одна мысль – раскрыть в человеке человеческое начало. Чтобы замызганное слово «человек» вновь зазвучало гордо – вот к чему стремился Товстоногов всю жизнь. И ему в этом помогал потрясающий состав актеров – Доронина, Копелян, Юрский, Смоктуновский, Луспекаев, Рецепттер, Шарко, Стрельчик, Басилашвили, Лебедев, Фрейндлих, Попова, Ковель.

ВОЛКОВ: Это неправдоподобно яркое созвездие можно сравнить только со МХАТом Станиславского.

СПИВАКОВ: Мне посчастливилось лично познакомиться с Георгием Александровичем в 1985 году, когда он отдыхал в Ялте в окружении как раз этой звездной актерской компании. «Виртуозы Москвы» давали концерт в Воронцовском дворце –

постройке потрясающей красоты с изумительным парком, где в 1945 году состоялась историческая Ялтинская конференция с участием Черчилля, Рузвельта и Сталина. На концерт пришел Товстоногов с театральной свитой: Лебедев, Стрельчик, Юрский, все с женами. Концерт завершился долгими провожаниями – то мы провожали товстоноговскую компанию до санатория «Актер», где они отдыхали, то они нас – до гостиницы «Ялта», где остановились мы с Сати. Мы прошли туда-обратно раз десять, и Товстоногов предложил, он так в нос немножко разговаривал:

– Владимир Теодорович, давайте у меня посидим, в конце концов. Покурим спокойно, чтоб нам никто не мешал, поговорим.

В номере он разделся до трусов – жарко было. Мы закурили и завели беседу.

– Как вам удастся так руководить оркестром? Вы можете закрыть глаза в полной уверенности, что музыканты будут следовать вашим движениям, вашей воле? – спросил Товстоногов.

– Да, я уверен. Потому что музыка – это великая правда.

– Вот и я своим говорю – нужна такая правда, чтобы просто пронзило всех зрителей в зале.

Он был очаровательный рассказчик, хохмил, рассказывал много забавного. Были там и анекдоты, причем, видимо, говоренные уже много раз, но актеры его дружно просили, – ну пожалуйста, ну про Париж, расскажите еще раз!..

Товстоногов отнекивался: «Да все уже знают», – но его все равно уговаривали. Тогда он брал сигарету, закуривал и, как обычно, сбрасывая пепел на соседа, заводил:

– Вы знаете, чем отличается Париж от мужчины?

– Нет, не знаем! – подыгрывали актеры.

Далее следовала огромная пауза. И только после нее выдох:

– Париж – всегда Париж...

ВОЛКОВ: Но ведь в театре побаивались Товстоногова, он вовсе не был душкой, разве нет?

СПИВАКОВ: Товстоногов называл это «добровольная диктатура»...

Несмотря на развеселую атмосферу первой нашей встречи, мы затронули и серьезные вопросы. Товстоногов начал довольно неожиданно:

– Знаете, я обратил внимание, что у Стравинского довольно-таки короткие музыкальные фразы, в отличие от Чайковского. А вы, как я заметил, хотите, чтобы была длинная фраза. И я тоже хочу длинную фразу. Но как этого добиться? Как вы этого добиваетесь?

– Можно взять какое-нибудь стихотворение – и прочесть его на одном дыхании. Чтобы не как у Стравинского, фразы-одиночки, а длинные. У него, кстати, они то-же встречаются в некоторых сочинениях – как, скажем, «Похождения повесы», да еще в «Симфонии псалмов».

– Приведите пример, – настаивает Товстоногов.

И, набрав побольше дыхания, я прочел ему без остановки Брюсова:

Из-за облака скользящий
Луч над эмблемой водой
Разбивается блестящей
Серебристой полосой.
И спешит волна с тревогой
В ярком свете погореть,
Набежать на склон отлогий,
Потемнеть и умереть.

Товстоногов внимательно посмотрел на меня и сказал:

– Беру в мой театр!

Наше знакомство со временем переросло в дружбу. Товстоногов, конечно, во многом был моим учителем. Говоря словами великого композитора XX века Альбана Берга, настоящая музыка – это всегда плод логического экстаза. Мне кажется, это можно отнести и к творчеству Товстоногова.

Георгий Александрович мог позвонить мне далеко за полночь и спросить, когда мы приезжаем на гастроли в Петербург. Он мог даже поменять спектакль на эту дату, если в репертуаре стояла уже увиденная мной пьеса: «Вы же видели „Три сестры“? Ну тогда мы покажем „Смерть Тарелкина“ с Ивченко, здорово играет!»

После спектаклей мы обычно шли наверх, на малую сцену, туда стягивались актеры, еще не снявшие грим, и мы давали концерт – «Виртуозы» играли, как-то раз пела Лена Образцова.

Неслучайно Товстоногов постоянно расспрашивал меня о музыке и очень ею интересовался: он сам был дирижером в своем спектакле. Причем таким дирижером, который досконально знал всё. От этого глубокого знания всех проявлений жизни были так невероятно точны, до самых мелких деталей, его постановки. А маленькая деталь может рассказать об эпохе больше, чем огромный роман.

ВОЛКОВ: Его постановки вспоминаются как балеты. Настолько все было рассчитанно, что малейшее отклонение обрушивало весь каркас действия.

СПИВАКОВ: Я часто мысленно обращаюсь к товстоноговским «Трем сестрам», где основной линией спектакля была борьба с людским равнодушием. В Библии, в последней части ее, написано примерно так: ты не холоден и не горяч, о, если бы ты был холоден или горяч, но ты тепел, поэтому я тебя извергну из уст моих. Не знаю, заслуживает ли безразличие такого страшного наказания, но сам я убежден в том, что равнодушие – это путь к счастью.

Вот так переплетались наши судьбы, музыка и действие. Театр учил меня глубже проникать в музыку, а Стравинский вдохновлял Товстоногова на создание театральных монологов.

ВОЛКОВ: Кстати, Стравинский – мой самый-самый любимый композитор. Некоторые считают, что, поскольку я вместе с Шостаковичем подготовил книгу его мемуаров, то он и есть мой любимый композитор. Нет, я в большей степени преклоняюсь перед Стравинским. По крайней мере сейчас. Без Стравинского музыка XX и даже XXI века не была бы такой, какая она есть. Он музыкальный Пикассо современного искусства, и без его творчества не обошелся никто из следовавших за ним композиторов. Как ни один русский театральный режиссер – без прикосновения к творческому наследию Товстоногова.

Владислав Стржельчик. «Бона сера!»

СПИВАКОВ: Тем же летом по ялтинскому пляжу валяжно разгуливал Владислав Игнатьевич Стржельчик. Аристократ и бонвиван, он словно магнитом притягивал к себе внимание женщин. На пляж он выходил в чесучовом пиджаке цвета кэмел, напевая как бы для себя: «Бона сера вам, сеньора, бона сера». На его пальце неизменно сиял массивный золотой перстень.

В это время я работал над созданием музыкально-драматической композиции по новелле Стефана Цвейга «Воскрешение Георга Фридриха Генделя». Я читал ее в оригинале, на немецком языке. Пляжные распевы Стржельчика и подтолкнули меня к идее сделать с ним музыкально-драматическую композицию на музыку оратории Генделя «Мессия», а для текста я взял цвейговское «Воскрешение». У Генделя я переставил номера – в оригинале оратория заканчивается фугой «Амен», а я заканчивал «Аллилуйей».

По версии Цвейга, Генделя разбил инсульт, парализовав всю правую сторону, лишив его возможности писать, играть на клавесине и органе. Его поместили в прославленную клинику в Аахене, где врачи рекомендовали ему лежать в ванне с теплой минеральной водой по двадцать минут каждый день. Но Гендель так страстно желал вылечиться, чтобы вновь сесть к инструменту, что довел лечебные ванны до девяти часов лежания. Однажды он зашел в местную церковь, поднялся наверх, где находилась клавиатура органа, сел и поставил пальцы на клавиатуру... И вдруг – чудо! – он неожиданно обнаружил, что его правая рука вновь способна играть. Вот тогда не верящий в Бога композитор уверовал, приняв исцеление за дар, посланный ему Господом. Этот религиозный экстаз подвиг Генделя на написание оратории «Мессия», за которую он никогда не брал денег, несмотря на то что постоянно в них нуждался – мне так показалось после посещения его скромного жилища в Лондоне.

Вот такой текст предстояло читать Стржельчику. Справился он великолепно – каждое его слово вылетало в зал как огненный шар, как молния. Вот когда я понял слова Михаила Чехова, писавшего о том, что, когда актер произносит слово «гром», каждая буква должна грохотать. Именно так говорил Стржельчик! В зале было слышно каждое слово даже на тончайшем пианиссимо, тончайшем нюансе. У него говорила каждая буква, каждый звук.

Когда Владислав Игнатьевич ушел из жизни, его жена Людмила, которую свои называют Люля, принесла мне на

концерт тот его знаменитый золотой перстень, который он всегда носил на пальце. На нем были выгравированы две буквы – В.С., инициалы великого актера.

Людмила решила, что раз у нас совпали даже инициалы, то это судьба, перстень должен принадлежать мне. Я его не ношу, поскольку не люблю дорогие и броские вещи, но бережно храню как талисман.

Евгений Лебедев. «Стучу копытом!»

ВОЛКОВ: А великий Лебедев?

СПИВАКОВ: Талантом моего друга Евгения Алексеевича Лебедева можно было восхищаться бесконечно. Он мог мимикой изобразить все – например, как встает солнце: у него начинали дрожать ноздри, потом брови над сомкнутыми веками начинали подрагивать и подниматься, и, когда он наконец распахивал глаза, вы видели, что солнце взошло. Он мог показать какое-то редчайшее животное – например, мадагаскарского лемура, который, оказывается, движется боком. Он мог на глазах превратиться в вешалку, в стул. Этот невероятный шутник мог разбудить среди ночи жену Нателлу, чтобы сказать:

– Натела, я хочу признаться тебе в одном страшном грехе...

– В каком?!

– Наш сын – не от тебя!

Но если этот весельчак играл в трагедии, например в «Холстомере», – все рыдали. И до каких глубин толстовского замысла он добирался, показывая, как мы губим красоту жизни, красоту природы, красоту человеческих отношений! Лебедев был одним из величайших актеров нашего времени! Я вслух неимоверно восторгался его игрой в «Холстомере»:

– Евгений Алексеевич, ну как же вы гениально играете! Как вам это удается?!

– Володя, я, когда только выхожу из дома, чтобы идти играть спектакль, – уже копытом стучу, – по обыкновению оборачивал он все в шутку.

И навернувшиеся было слезы испарялись в светлой улыбке.

Фаина Раневская. Сенбернар и Сара Бернар

ВОЛКОВ: Расскажи о других твоих актерских знакомствах, это страшно интересно...

СПИВАКОВ: Мне однажды позвонил Сережа Юрский и сказал, что Фаина Георгиевна Раневская хочет попасть ко мне на концерт. И вот я ей звоню:

– Фаина Георгиевна, это Владимир Спиваков. Сергей Юрский сказал, что вы хотите в концерт прийти.

– А что в программе?

– Бах!

– Бах? Это мой Бог!.. Да, я очень хотела бы прийти в концерт к вам, но заболела. Вы слышите, как я хриплю?

– А за вами кто-нибудь ухаживает?

– Конечно, ухаживает, но совсем не так, как за моей собакой. Поэтому я всегда говорю, что собака моя живет как Сара Бернар, а я как сенбернар.

– Фаина Георгиевна, а хороший доктор у вас?

– Владимир Теодорович, у меня самый лучший доктор в мире!

– И кто это?

– Александр Сергеевич Пушкин!

Я, конечно, рвался на все ее спектакли. Она гениально играла в «Странной миссис Сэвидж». А чего стоил ее дуэт с Пляттом в спектакле «Дальше – тишина», который без слез, без замирания сердца невозможно было смотреть!

ВОЛКОВ: Но при всей ее гениальности она была великой индивидуалисткой. Создавала вокруг себя театр Раневской, в котором не было места другим. Раневская была ближайшей подругой Анны Андреевны Ахматовой – и пожалуй, Ахматова была единственным человеком, которого Раневская побаивалась – или по крайней мере придерживала при ней свои колкости. Индивидуальность Фаины Раневской была покоряющей, ее фразы разлетались на афоризмы.

СПИВАКОВ: Критик Наталья Крымова спросила однажды Фаину Георгиевну, отчего она так часто меняет театры.

– Я ищу настоящее искусство, – ответила актриса.

– Ну и что – нашли?

– Да, нашла... В Третьяковской галерее...

Марчелло Мастосянни. Грустные глаза

СПИВАКОВ: В апреле 1980 года, после концерта в зале «Плейель», мы с Сати и с Юрием Темиркановым поехали справлять русскую Пасху у Ростроповича с Вишневецкой. Они жили на авеню Жорж Мандель. Часа в два ночи Юра сказал, что поедет в гостиницу на такси. А мы с Сати решили прогуляться пешком, поскольку жили неподалеку – в отеле «Рафаэль» на авеню Клебер, это самый центр. Мы шли спокойно, Сати несла мой фрак, я нес на плече скрипку.

Вдруг появляется перед нами троица – чернокожий и два араба. Один мне говорит по-французски что-то вроде «деньги или жизнь!». Я отвечаю, что не понимаю по-французски. Он тогда примерно то же самое по-английски мне повторяет: «Money or life!» А у меня в скрипичном футляре – это был последний год существования СССР – лежали деньги за выступления в Англии, за записи для американской фирмы, которые мы писали в Мюнхене, за концерт в зале «Плейель». То есть со мной была просто огромная для советского человека сумма денег, которую мне предстояло сдать в Госконцерт. Стою я перед грабителями и вспоминаю, что в инструкции о сдаче выручки есть такой пункт: в случае утери виновный должен возместить утраченное в десятикратном размере. Я как представил себе десятикратный размер того, что хотят у меня отнять, – и решил, что лучше уж смерть.

Когда накачанный чернокожий замахнулся кулачищем, я отклонился; в боксе это называется «нырок». Но я не учел, что сзади тротуар, и поскольку, уходя от удара, я отступил, то споткнулся и распластался на тротуаре. «Упасть на старый тротуар», как у Пастернака. Меня стали бить ногами. Самое дорогое – руки – я спрятал и надул легкие изо всех сил, потому что понимал, что ребра сейчас полетят. А когда атаковавший меня подумал, что я уже в ауте или на том свете, я вскочил – и провел ему хорошую «двоечку» – это когда второй удар следует сразу за первым, с левой – с правой. Я попал ему прямо в зубы, у него изо рта брызнула кровь. Бедная Сати кричала как сто армянских женщин, боясь и за меня, и за скрипку, которую прикрывала своим телом, лёжа на тротуаре. Грабители, встретив неожиданный отпор от «трупa», спаслись бегством.

И вот советский артист под утро возвращается в отель – в крови, грязный, с оторванными погонами плаща. У открывшего дверь портье было выразительное лицо. В номере я вымылся, закурил сигарету. Сати на меня многозначительно посмотрела и

сказала: «Я тобой горжусь!» Да только ради этих слов стоило брать те детские уроки бокса, о которых я тебе рассказывал!

Наутро я позвонил Роберту Бушкову, тогдашнему директору «Виртуозов Москвы», он организовал, чтобы прямо из аэропорта меня доставили в институт Склифосовского. Там собрали мои сломанные ребра и закатали меня в корсет.

Через десять дней я должен был дирижировать оркестром «Санта-Чечилии» в Риме на вручении премии папе римскому Иоанну Павлу II. А я с трудом двигаться могу, ни чихнуть, ни кашлянуть – боль дикая. Но пришлось взять себя в руки – не подводить же папу, в самом деле. Концерт прошел неплохо. Поужинать я забрел в любимый ресторанчик «Тре пупацци» – три куколки, значит. Знакомый хозяин посадил меня в уголок, и вдруг смотрю – буквально напротив сидит человек, очень похожий на Марчелло Мاستроянни, который мне приветственно посылает аплодисменты. Я подзываю хозяина – простите, это не Марчелло Мастроянни? Он подтверждает: си, маэстро Мастроянни.

По старинному русскому обычаю отправляю ему бутылку кьянти, он тут же приглашает меня за столик. Разговорились, я ему рассказал о том, как его любят в России, сколько фильмов видел с его участием. А он вдруг у меня спрашивает:

– А почему у вас глаза такие грустные?

Я ему рассказал, какая история приключилась в Париже, и что сижу я в гипсовом корсете, и что мне очень больно даже бокал с вином поднять. И в свою очередь спрашиваю Мастроянни:

– А у вас почему такие грустные глаза? Вам-то о чем печалиться?

– Дело в том, что мне исполнилось недавно шестьдесят пять лет, и Феллини мне сказал: «Марчелло, тебе уже шестьдесят пять. Пора тебе начинать думать о смерти».

Он очень грустно и искренне ответил мне, как бываем мы откровенны со случайным попутчиком. Было видно, что эта мысль точит великого актера, по которому сохли женщины всего мира.

Спустя несколько лет после этой нашей встречи великий Марчелло Мастроянни заболел и ушел из жизни.

Булат Окуджава. «Сердце мое – перезрелое яблоко»

СПИВАКОВ: Я преклонялся перед этим человеком – и перед его личностью, и перед его талантом. Его песни – «Последний троллейбус», о комсомольской богине, об Арбате, из фильмов «Белорусский вокзал», «Звезда пленительного счастья» – это ведь баллады поколения.

ВОЛКОВ: Окуджава – это главный песенный фонд нашей жизни, созданный одним-единственным автором.

СПИВАКОВ: Галич, Окуджава, Высоцкий – они заложили совершенно новый для нас жанр бардовской песни, совпавший с бумом ленточных магнитофонов. Это было время, когда люди в СССР получили шанс слушать ту музыку, которую они хотят, а не ту, одобренную сверху, что разносилась из радиоприемников. Авторская песня произвела мирную революцию в сознании – в ней были и правда, и соль земли настоящей, пропущенные через сердце.

Я взалхлеб читал исторические романы Окуджавы, потому что мироощущение Булата Шалвовича было очень близким мне по духу. Его музыка, его книги полны лирики и светлой грусти, хотя история его семьи трагична – отец был расстрелян по ложному обвинению в 1937 году. Годом позже была арестована мать и сослана в Карагандинский лагерь, откуда вернулась лишь в 1955 году. Неудивительно, что именно этот человек стал выразителем настроений интеллигенции, жаждавшей человечности, личной духовной свободы в тоталитарном обществе.

Я помню, как в середине шестидесятых пятого декабря, на день советской конституции, состоялся первый протест в Москве, устроенный у памятника Пушкину. Он продолжался всего несколько минут, участников акции немедленно схватили, смяв их плакаты, на которых было написано: «Исполняйте советскую конституцию!» Делу не дали хода, его замяли, поскольку пришить антисоветчину по внешним признакам не удалось.

Окуджава был в числе зачинщиков этой акции, вызвавшей у меня большой душевный отклик.

У нас совпали позиции и по отношению к первой Чеченской войне, которую я не мог принять своим сердцем. Во времена Черненко Окуджава отказался от советской правительственной награды, подав пример и мне на будущее. И когда в 1994 году

Борис Николаевич Ельцин выписал мне орден Дружбы и в Кремле должна была состояться торжественная церемония вручения орденов – с музыкой, речами, трансляцией в новостях, я отказался принять награду из рук власти в этот момент. Мне звонили, уговаривали, настаивали, нажимали, но я так и не пошел на эту церемонию. Потому что не понимал, как во время братоубийственной войны, против которой кричало все во мне, против которой инстинктивно возмущалось мое сознание, я могу получать орден, тем более орден Дружбы. Не могу.

Недели через две после наградной церемонии у меня в квартире на улице Неждановой раздался звонок. Открываю дверь – на пороге двое военных в камуфляже.

– Что, ребята, братъ, что ли, меня пришли? – спрашиваю я без всякого удивления.

Они говорят: нет, мы принесли орден. Ну, раз принесли, естественно, мы окунули его, как полагается, в рюмку с коньяком. Обмыли.

Но одну награду я принял, уже позднее, из рук Бориса Николаевича Ельцина – это был орден «За заслуги перед отечеством» III степени, который он вручил мне за несколько дней до своего ухода с поста президента. Мне позвонил Владимир Николаевич Шевченко, автор книги о протоколе от первых русских царей до первого президента России. Он знал все: что, куда, в каком костюме, как должны быть тарелки на столе расставлены, в какое время кто должен прийти-выйти, кто кому руку подает...

– Володя, Борис Николаевич интересуется – придешь ли ты на награждение в Кремль? Он помнит, что ты не пришел в предыдущий раз.

Я был потрясен таким вниманием. Но на этот раз у меня не было никаких политических причин для демарша. Борис Николаевич надел мне орден на шею, наклонился и спросил:

– Скажешь что-нибудь, Володь?

– Спасибо, Борис Николаевич, – говорю. – Я вам благодарен.

– Я тебя ой как уважаю, – сказал Ельцин, пожимая по-мужски крепко мне руку своей огромной ладонью. А через три дня он ушел со своего поста.

ВОЛКОВ: А с Окуджавой вы ведь, кажется, обменялись стихотворениями, скрепив поэтическими строками свой духовный мостик?

СПИВАКОВ: У меня был какой-то юбилей, праздновать которые я не любитель, и совершенно неожиданно я получил по

факсу восточку от Булата Шалвовича. Это было посвященное мне замечательное стихотворение, которое называется «Отъезд».

Отъезд

Владимиру Спивакову

С Моцартом мы уезжаем из Зальцбурга.
Бричка вместительна. Лошади в масть.
Жизнь моя, как перезревшее яблоко,
тянется к теплой земле припасть.
Ну а попутчик мой, этот молоденький,
радостных слез не стирает с лица.
Что ему думать про век свой коротенький?
Он лишь про музыку, чтоб до конца.

Времени не остается на провода...
Да неужели уже не нужны
слезы, что были недаром ведь пролиты,
крылья, что были не зря ведь даны?
Ну а попутчик мой ручкою нервной
машет и машет фортуне своей,
нотку одну лишь нащупает верную —
и заливаётся, как соловей.

Руки мои на коленях покоятся,
вдох безнадежный густеет в груди:
там, за спиной – «До свиданья, околица!..»
И ничего, ничего впереди.
Ну а попутчик мой, божеской выпечки,
не покладая стараний своих, —
то он на флейточке, то он на скрипочке,
то на валторне поет за двоих.

1994 г.

Конечно, я был растроган до слез. Стихи прижились во мне, к моему сердцу пристали. А спустя год-другой мне выпал шанс исполнить сольный концерт как раз в Зальцбурге. Я начал его с сонаты Моцарта. Как ты понимаешь, играть Моцарта в Зальцбурге – это большое нахальство. Только вышел в зал – дыхание перехватило, чуть не задохнулся, таким облаком духов обдал меня бомонд в смокингах и декольте, а у меня легкая аллергия на

некоторые запахи. Но ничего, справился с головокружением, концерт прошел очень хорошо.

Вдохновленный, я вернулся в гостиницу, где в номере вместо письменного стола стояла конторка наподобие той, со старинной гравюры, за которой Гёте сочиняет. Переполюнявившие меня эмоции требовали выхода, я подошел к этой конторке – и написал стихи, посвященные Булату Окуджаве.

Путешествие дилетанта

Булату Окуджаве

С Моцартом мы уезжаем из Зальцбурга.
Бричка вместительна, лошади в масть.
Сердце мое – незрелое яблоко —
К Вашему сердцу стремится припасть.
Молодость наша – безумная молния,
Вдруг обнажившая Землю на миг.
Мы приближаемся к царству безмолвия,
Влево и вправо, а там – напрямик.
Вместе мы в бричке, умело запряженной,
Вместе грустим мы под звон бубенца,
Смотрим на мир, так нелепо наряженный,
Праздник, который с тобой до конца.
Медленней пусть еще долгие годы
Бричка нас катит дорогой крутой,
Пусть Вас минуют печаль и невзгоды,
Друг мой далекий и близкий такой!
Музыка в Вашей поэзии бьется,
Слово стремится взлететь в облака,
Пусть оно плачет, но лучше – смеется.
И над строкою не дрогнет рука.

По пути из Зальцбурга в Вену

7 октября 1995 г.

«Володечка, вы еще и замечательный поэт», – отозвался на мое послание Булат Шалвович. Потом мы встречались с ним в Москве в Доме литераторов, на спектаклях театра «Ленком» у Марка Захарова... Последняя наша встреча была в Москве, незадолго до его кончины. Это было в канун Нового года, после моего концерта в консерватории.

Булат Окуджава похоронен на Ваганьковском кладбище, неподалеку от могил моих родителей. Я там часто бываю, захожу и к нему поклониться.

Во мне живут его строки, его негромкие песни звучат в моей душе...

Отец Александр Мень. Истинный проповедник

ВОЛКОВ: У каждого из нас есть книги, с которыми мы не расстаемся. А что ты берешь с собой в дорогу?

СПИВАКОВ: На гастролях у меня с собой обычно несколько книг. Набор каждый раз меняется – по настроению, внутренней потребности или импульсу. Скажем, последнее время почти всегда беру замечательный труд отца Александра Менья «Сын человеческий», почти всегда – томик Бродского или воспоминания о нем.

ВОЛКОВ: Книгу «Сын человеческий» ты первой назвал, скорее всего, неслучайно?

СПИВАКОВ: Я ее очень люблю. Дело не только в самой истории, которая волновала и волнует миллионы людей на протяжении тысячелетий. Меня покорило какое-то совершенно личное участие автора в каждом шаге Иисуса Христа. Его книга не просто для всех, она для каждого. Отец Александр выступает как живой свидетель этих событий – вот это меня потрясло до глубины души. Читая, забываешь, что это дела давно минувших дней. Понимаешь, что человек пропустил все это сквозь себя, через свою душу, своим сердцем почувствовал, сам прошел весь крестный путь...

Самое начало прекрасно: «Весной 63 года до н. э. на дорогах Палестины показались колонны римских солдат. За ними со скрипом тянулись обозы, грохотали тяжелые осадные орудия, в тучах пыли блестели панцири легионеров и колыхались боевые знамена».

ВОЛКОВ: Прямо булгаковская интонация...

СПИВАКОВ: Отец Александр, скромно называвший свой труд «очерком», хотел сделать Евангелие более понятным, близким и доступным современному человеку, пробудить интерес, заставить задуматься. Мне это очень близко по духу...

В предисловии Мень вспоминает такую историю. Философ Владимир Соловьев, беседуя однажды с обер-прокурором Синода Победоносцевым, человеком крайне консервативных взглядов, попросил у него позволения издать на русском «Жизнь Иисуса»

Эрнеста Ренана, естественно, снабдив ее всевозможными критическими примечаниями. «От вас ли я это слышу? – возмутился обер-прокурор. – Что это вам в голову пришло?» «Но ведь надо же наконец народу о Христе рассказать», – улыбаясь, ответил Соловьев. Сам он относился к Ренану отрицательно, но хотел подчеркнуть, что богословские труды критиков и толкователей, как правило, мало приближали людей к евангельскому Христу, скорее – даже отдаляли от Него. На их фоне Ренан явно выигрывал...

ВОЛКОВ: Известно, что отец Александр начал писать «Сына человеческого» еще подростком, уже тогда он осознавал свой путь. Первый вариант появился, когда ему исполнилось всего пятнадцать лет. А ты был с ним знаком лично?

СПИВАКОВ: Неблизко, но несколько раз разговаривали. Впервые я увидел его в конце семидесятых, на лекции в Институте стали и сплавов. Кто-то позвал меня за компанию. Тогда были очень популярны всевозможные лектории, особенно среди творческой и научной интеллигенции, тем более по почти запрещенной истории религии. Я пришел, послушал и восхитился.

Отец Александр исключительно хорошо рассказывал, замечательно общался с аудиторией, проводил неожиданные параллели – от Соловьева и Розанова до Канта, Ницше и масонов. Он был человеком обширнейших знаний. Если его спрашивали о Достоевском, он рассказывал о Достоевском, если его спрашивали о философии Платона и Сократа, он говорил об этом. Отвечал всегда точно, развернуто, с юмором – на все вопросы, в том числе и самые острые и неудобные.

Ну и он сам – его личность – производил сильное впечатление: редкое сочетание эрудиции, доброты, ума, достоинства, обаяния.

Помню, я еще очень удивился, что еврей стал вдруг православным священником. Тогда это казалось невероятной странностью. Это была странность для всех, но только не для него. На своих лекциях отец Александр объяснял, что и иудаизм, и христианство, и ислам – все на одном фундаменте построены. Он был харизматичным духовным лидером, а его экуменическая идея единения всех христиан была тогда просто революционной.

Я начал ходить на его лекции, старался их не пропускать, специально отслеживал, где и когда состоится следующая встреча. До сих пор помню эти маленькие невзрачные бумажки на досках объявлений в клубах и домах культуры. Уже потом узнал,

что он написал многотомную историю религий, несколько томов схоластических словарей...

ВОЛКОВ: Об этом необыкновенном человеке хочется узнать как можно больше...

СПИВАКОВ: Одна из последних лекций отца Александра, на которой я присутствовал, проходила в Доме медработников на бывшей улице Герцена. К этому месту у меня особое отношение, трепетное, с ним связаны хорошие воспоминания. Мы там иногда играли, подхалтуривали в студенческом оркестре. Официальное название коллектива – Оркестр клуба медработников, под управлением дирижера по фамилии Чалышев. Но в действительности в оркестре можно было отыскать от силы двух-трех случайных медработников – где-то на задних пультах, а впереди сидели такие скрипачи, как Виктор Третьяков, Владимир Спиваков, Олег Каган, Владимир Ланцман... Мы получали по пять рублей за выступление – и это было счастье. Мы играли очень серьезный репертуар – симфонии Шуберта, Гайдна, Моцарта... Играли в полную силу. Здорово играли!

Так вот, после одной из репетиций я увидел листочек с датой лекции. И в тот вечер осмелился и подошел к отцу Александру. Мы познакомились, он спросил, как меня зовут, чем занимаюсь... И неожиданно добавил: «У вас хорошее лицо, я вас благословляю на все ваши добрые дела».

И это благословение однажды осуществилось довольно неожиданным образом. Как-то после концерта в Канаде, в Ванкувере, ко мне обратилась женщина. Она была родом из России, собирала медикаменты для детей, больных раком. А когда дошло до дела, оказалось, что доставить их в Россию никак не получается – какие-то бесконечные таможенные сложности и проволочки. Я сразу же позвонил нашему консулу, договорился, и после этого удалось быстро переправить груз через Сан-Франциско в Москву. Когда мы с этой женщиной разговорились, выяснилось, что она считает себя духовной дочерью Александра Меня. Показывала мне его письма, они, насколько я знаю, даже напечатаны. Вот такие случайные взаимосвязи, хотя, конечно же, далеко не случайные.

ВОЛКОВ: На Западе его чтут и очень высоко ценят...

СПИВАКОВ: Да, и труды его в Европе начали издавать гораздо раньше, чем в России. У меня был замечательный друг – доминиканский священник, член Французской академии отец

Каре. Он читал проповеди в Нотр-Даме, был духовником всех больших артистов – Эдит Пиаф, Жана Маре, Кокто... Когда я задал отцу Каре вопрос об отце Александре Мене, оказалось, он его не только знает и уважает, но даже читает в переводе на французский.

Я до сих пор воспринимаю смерть отца Александра как личную трагедию. Каждые пять лет отмечаю день его гибели мемориальными концертами в России. В 2015-м будет уже двадцать пять лет, четверть века прошла. 9 сентября – я эту дату помню.

Мераб Мамардашвили. «Я мыслю, значит, я философствую»

ВОЛКОВ: У тебя на столе стоит портрет философа Мераба Мамардашвили со свечой – очень выразительный снимок. Откуда он появился?

СПИВАКОВ: Да, редкая фотография. Это друзья подарили, зная мою любовь к Мамардашвили.

С Мерабом Константиновичем я, к сожалению, не встречался. Однако есть такие особенные люди, которые становятся друзьями, даже если лично общаться не довелось. Неслучайно Пушкин, умирая, сказал, обращаясь к своим книгам: «Прощайте, мои друзья!» Я чувствую, понимаю, что это значит.

У Мамардашвили потрясающие лекции по античной литературе! Там все так объемно, полно, логично, там настолько идеально подобраны тексты, что можно, даже не читая первоисточники, составить себе полное представление. Я уже не говорю про совершенно изумительные лекции о Прусте. Мамардашвили говорил, что посредством Пруста занимался чтением в своей душе, признавался, что одним из импульсов к занятиям философией было именно это переживание – совершенно непонятная, приводящая в растерянность слепота людей перед тем, что есть. Мамардашвили считал, что этот поразительный феномен действительно вызывает замешательство.

Самое главное для меня в том, что, в отличие от сложного Флоренского с его формулами и математическими выкладками, Мамардашвили очень легко читать. Как говорится, кто ясно мыслит, тот ясно излагает. Преамбула его философии была такова: как только вы начинаете мыслить, вы начинаете философствовать.

ВОЛКОВ: «Я мыслю, значит, я существую...»

СПИВАКОВ: У Мамардашвили – «Я мыслю, значит, я философствую». Декарта он ставил необычайно высоко и называл «тайной при полном свете», самым таинственным философом Нового времени или даже вообще всей истории философии. Ему была близка мысль Декарта, что «тот, кто не осмеливается сомневаться до конца, не умеет верить».

Мераб Константинович создавал картину мира из самых

простых вещей. «Что такое философия вообще? Философия – это извлечение следствий из того компота, в который мы уже вляпались».

У него есть восхитительные примеры почти античной красоты и точности. Почему нельзя войти в одну и ту же реку дважды? Этот вопрос волновал людей, начиная с древности. В каждую эпоху философы предлагали ответы, которые не были исчерпывающими. Что говорит Мамардашвили? «Да, все очень просто – мы не можем войти в одну реку дважды потому, что мы в ней находимся». Это же гениально просто! Я бы сказал, сократовский ход мысли – прямая, неожиданная линия через века.

ВОЛКОВ: Мы уже вспоминали это толкование в разговоре о распаде «Виртуозов» и начале нового этапа. Помнишь?

СПИВАКОВ: Ну да. Мне очень близка идея Мамардашвили о том, что ядро философии – это понимание различий между добром и злом. Он всегда подчеркивал близость, неразрывность философии и этики. «Человек – это состояние усилия быть человеком...»

ВОЛКОВ: Именно это всегда и во всем искал Бродский.

СПИВАКОВ: Это к вопросу о пронзительно точной мысли Паскаля, что все человечество – это один человек, живущий вечно. А Мамардашвили скончался от разрыва сердца в терминале аэропорта Внуково через два месяца после отца Александра... Эта смерть в гуще жизни, смерть на взлете символична: в каком-то смысле она стала продолжением его философских воззрений. Это же Мамардашвили когда-то сказал: «То, что происходит сейчас, и есть „вечная жизнь“...»

ВОЛКОВ: Философия, наверное, тебе так близка именно потому, что она, как и музыка, имеет дело с абстракциями?

СПИВАКОВ: Может быть. Хотя я никогда не задумывался об этом. Просто мне философские труды всегда были интересны, еще с ранних студенческих лет. Люди, чья жизнь связана с реальными вещами, которые можно взять и пощупать, абстракций страшатся. А для музыканта это привычное и нормальное занятие и состояние.

ВОЛКОВ: Мне кажется, и Мамардашвили, и Мень тебе так

нравятся и интересны еще и потому, что они умеют переводить абстракции в ясные, хотя, возможно, и не самые простые понятия. Собственно, ты и сам это делаешь с музыкой. Преподносишь и объясняешь ее слушателю.

СПИВАКОВ: Я перевожу из области чистого разума в область чистого чувства. Почти по Канту...

Иосиф Бродский. Жизнь по соседству

ВОЛКОВ: Ты постоянно цитируешь Иосифа Бродского. Видно, что это поэт и человек, очень близкий тебе по духу...

СПИВАКОВ: У Бродского была очень необычная, странная, непривычная уху манера чтения. Когда его спрашивали об этом, он вспоминал просодию – древнерусское чтение. Потому что поэзия, как и музыка, из религии выросла, из верований. Он, читая стихи, гипнотизировал, завораживал. Этот ритм – отражение космоса, Вселенной.

А в жизни у меня с Бродским, что называется, «невстреча».

Он же, как и я, питерец. Мы с ним ходили даже не по соседским – мы ходили по одним улицам: Ковенский переулок, улица Союза Печатников рядом с Никольским собором, улица Глинки, Моховая... В детстве, как я недавно обнаружил, даже жили оба на Литейном проспекте. Возможно, пересекались, видели друг друга. Когда проходил суд над ним, я приходил туда, правда, его самого не видел. Потом читал его ответы на этом судилище.

«– Кто это признал, что вы поэт? Кто причислил вас к поэтам?

– Никто. А кто причислил меня к роду человеческого?

– А вы учились этому?

– Чему?

– Чтоб быть поэтом? Не пытались кончить вуз, где готовят... где учат...

– Я не думал... я не думал, что это дается образованием.

– А чем же?

– Я думаю, это... от Бога...»

Я, как только прочел стихи, еще в самиздате, стал его большим поклонником навсегда. И как-то все стеснялся встретиться, точнее просить о встрече. Я довольно-таки стеснительный человек. А само собой, стихийно, спонтанно – не сложилось...

ВОЛКОВ: Он бывал на твоих концертах в Америке?

СПИВАКОВ: Возможно, но мне об этом неизвестно. Не знаю, как бы сложились отношения, если бы мы встретились лично и общались. Говорят, что Иосиф был сложной личностью – жестким, иногда жестоким человеком. Однако ему многое простительно хотя бы за парадоксальную мысль, я немного перефразирую – один человек отличается от другого только степенью отчаянья.

Его жесткость, конечно же, форма самозащиты, следствие трудной судьбы, в которой было много несправедливого, ранящего.

Близким по духу я его считаю благодаря книгам...

Все кончается скукой,
а не горечью. Но
это новой наукой
плохо освещено.
Знавший истину стоик —
стоик только на треть.
Пыль садится на столик,
и ее не стереть.

Когда читаю эти строчки – каждый раз слышу интонацию близкого друга, с которым столько всего переговорено и пережито... Его слова для меня не цитаты, нет, это мои осознанные и неосознанные мысли, чувства:

Я думаю, душа за время жизни
Приобретает смертные черты.

Сколько я об этом размышляю, как это емко и точно...

ВОЛКОВ: А что ты думаешь о «списке книг, которые должен прочесть каждый», составленном Бродским?

СПИВАКОВ: Думаю, что он неоднозначный, безусловный. Это список интеллектуала, эстета. Стоит принять во внимание и обстоятельства, при которых он был составлен. Это реакция Бродского на дремучее невежество американских студентов, которым он преподавал. Особенно во всем, что касается европейской культуры. Говорят, он набросал список быстро, чуть ли не в один присест. И заметил: «Это просто чтобы с вами было о чем разговаривать».

Я прочитал, не пролистал, а именно прочитал примерно половину или чуть больше. О многих других имею представление. Скажем, Бхагаватгита, Махабхарата, «Гильгамеш», Ветхий Завет, Гомер, Геродот, Софокл, Эсхил, Платон, Аристотель, Овидий, Блаженный Августин, Данте, Фома Аквинский, Макиавелли, Спиноза, Свифт, Мильтон, Шекспир, Сервантес, Донн, Паскаль, Гёте, Кьеркегор, Достоевский... Еще с десяток имен, которые нет смысла повторять. Полностью

согласен, без них трудно себе представить мировую культуру. Это основа, база, фундамент, и не только для будущих филологов, которым этот список в первую очередь предназначался, – потому что там есть и авторы-экономисты, например.

Но и вопросов много. Почему нет, к примеру, Боккаччо или Толстого... То есть этот список все-таки довольно субъективный. Мне как-то попалась забавная карикатура: кладбище и несколько надгробий – Эпитект, Карл Поппер, Генри Адамс, а рядом с ними на самом маленьком могильном камне написано: «Читатель». А если серьезно, как компас, как ориентир «список Бродского» хорош. И каждый может добавить туда что-то свое. Думаю, Бродский был бы не против...

«Верьте музыке: проведет сквозь гранит...»

ВОЛКОВ: Завершая наш разговор о знаковых встречах, невозможно обойти вниманием одну из главных – встречу Музыки и Литературы. У русской литературы и русской музыки множество точек соприкосновения, они тесно переплетены и уже непредставимы друг без друга.

СПИВАКОВ: Ты прав, связь литературы (особенно поэзии) и музыки неразрывна. Точнее всех об этом сказал Рахманинов: «Что такое музыка?! Это любовь! Сестра музыки – это поэзия, а мать ее – грусть».

ВОЛКОВ: Русская литература полна музыкой. Знаменательно, что Пушкин, первейший русский литературный гений, написал «Моцарта и Сальери». «Гений и злодейство – две вещи несовместные?..»

СПИВАКОВ: Я даже дирижировал этой оперой Римского-Корсакова. И кстати, был поражен тем, что такой потрясающий мастер, как Николай Андреевич Римский-Корсаков, не прописал штрихами разницу в двух настолько разных героях. Музыкальные характеристики предельно сглажены. Я многое переделал на свой вкус – так, чтобы Моцарт был Моцартом, а Сальери – Сальери...

ВОЛКОВ: А историческая достоверность самого отравления?

СПИВАКОВ: Думаю, Пушкина вдохновила сама коллизия без всяких свидетельств и доказательств, для него это было не так уж и важно. Я понимаю, что Сальери не мог отравить Моцарта. Если бы слухи об этом страшном злодействе имели хоть какие-то основания, Бетховен не оставил бы посвящений человеку с подобной репутацией. Бетховен, как ты помнишь, отменил посвящение Наполеону, после того как тот стал императором, а свои посвящения Сальери он не отменил. Для меня это самый весомый аргумент!

ВОЛКОВ: Тем не менее среди музыкантов и по сей день существует негласная договоренность произведения Сальери в свой репертуар не включать. Не комильфо... На тех, кто это негласное правило нарушает, смотрят осуждающе...

СПИВАКОВ: Да, есть такая своеобразная солидарность. Я тоже

не играю некоторых композиторов. Меня настолько ранят некоторые поступки – предательство, неблагодарность, нравственная нечистоплотность, что происходит полное отторжение их творчества. Есть известный композитор, которому Шостакович помогал, поддерживал его, а он потом писал о Дмитрие Дмитриевиче скверные вещи. Не стану называть его имя, оно громкое, но его сочинения я не исполняю именно из-за этических соображений.

Не хочется заканчивать разговор о «Моцарте и Сальери» на подобной ноте. Там все гениально, все пронизано музыкой:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает,
Но и любовь мелодия...

Сколько возникает ассоциаций! И как еще не вспомнить кантовское удовлетворение красотой...

ВОЛКОВ: И как не вспомнить, что самая поэтичная часть Ветхого Завета называется «Песнь Песней».

СПИВАКОВ: В начале было Слово... Но если Слово произнести вслух, оно станет звуком, вибрацией, музыкой. Вот самая прочная связь музыки и литературы. Они происходят из одного – Божественного – источника.

Приведу неожиданный, парадоксальный пример. Очень люблю Чехова. Он для меня исключительно музыкален, наверное, самый музыкальный русский классик. Мало кто знает, что на родине, в Таганроге, отец его Павел Егорович был регентом церковного хора, а сам Антон Павлович мальчиком пел в хоре партию альта. Альт не ведет мелодию – мелодия в первых сопрано. И это не бас, который держит гармонию. Альтовый голос находится в середине, и это очень сложно петь.

В музыке в средних голосах у разных композиторов разная специфика. Моцарт потрясюще владел средними голосами. У него именно в средних голосах своеобразное движение, которое подчеркивает мелодию, а часто играет совершенно самостоятельную роль. Средний голос – своего рода цемент, он соединяет, сплавляет. Он составляет тело, основу, плоть. И тут я вижу связь – Чехов не писал о героях, о войнах, о громких событиях. Его писательская срединная интонация – как раз такая – срединная – партия. Обычные люди, вроде бы маленькие, незаметные. Простые чувства, обыденные ситуации, быт, будни, ровное действие, без революций – то самое, что составляет

основу, внутреннее кровообращение жизни. Сама суть жизни.

Я однажды провел эксперимент – попробовал прочитать «Три сестры» по репликам и ремаркам как партитуру.

ВОЛКОВ: Получилось?

СПИВАКОВ: Да, получилось. Могу рассказать... Самое начало первого акта – Маша, задумавшись над книжкой, тихо насвистывает песню. Можно не обратить внимания как на незначительную деталь. Но у Чехова все имеет значение, все неслучайно. Книппер-Чехова вспоминала о замечании Антона Павловича на репетиции (разговор, кажется, касался доктора Астрова из «Дяди Вани»), что человек, когда носит в себе горе, – насвистывает. Насвистывает – когда больно, когда страдает. В этой сцене пока все хорошо, Тузенбах еще жив, брат Андрей еще играет на скрипке, сестры полны надежд, строят планы уехать в Москву – ничто не предвещает трагедии. Кроме этого тихого, случайного вроде бы свиста. В нем предвестие, знак.

Потом сцена будет полна звуков: скрипка, фортепиано, кто-то мурлычет под нос, наигрывает на гитаре, слышна проезжающая тройка с бубенчиками, Маша с Вершининым в любви объясняются, напевая на два голоса простенькую мелодию... Ближе к финалу появляются бродячие музыканты, скрипка и арфа, которых герои слушают в напряженном печальном молчании, а Ольга пытается прогнать. Им подают, и нянька вздыхает вслед: «Уходите с Богом, сердечные. Горький народ. От сытости не заиграешь». Из полифонии слов и звуков возникает тревога, предчувствие надвигающейся беды. И вот вступает оркестр уходящего полка, звучит знаменитый монолог...

ВОЛКОВ: ...Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить!

СПИВАКОВ: Именно! И дальше: «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!»

Слова сами ложатся в память, как поэзия! Мы – зрители, читатели – уже знаем, что случилось, и у нас под бравурный марш перехватывает дыхание. А они, на сцене, еще не знают, они еще не плачут, но слеза уже в воздухе. Занавес закроется, и там

будет настоящая трагедия...

ВОЛКОВ: Кто самый немзыкальный из русских классиков?

СПИВАКОВ: Самые немзыкальные – Толстой и Достоевский, пожалуй. В «Крейцеровой сонате» много музыкальных оплошностей. Толстой потряс Чайковского, при первой встрече заявив, что Бетховен бездарен. Чайковский просто сошел с ума. Писал потом в письмах, что совсем растерялся и не знал, как реагировать на подобные высказывания: вроде гений... И Шекспира Лев Николаевич активно не любил. А сам в конце жизни повторил путь шекспировского короля Лира.

ВОЛКОВ: Практически у каждого писателя своя «музыкальная история»...

СПИВАКОВ: У Булгакова были необычные музыкальные ассоциации... Помнишь, в «Дьяволиаде» появляется Генриетта Потаповна Персимфанс? Сейчас никто, кроме самых дотошных литературоведов, не знает, что означает эта странная фамилия. Персимфанс – это Первый симфонический оркестр без дирижера! Такие были революционные веяния: всё изменить, всех «начальников» отменить, полная демократия. Вскоре оркестр распался, все поняли, что дирижер-то все-таки нужен. А у Булгакова остался музыкальный след...

Он и сам недурно играл на фортепьяно, очаровал свою будущую супругу, исполняя арии из «Аиды» и «Фауста». Репертуар у него был небольшой, но для дам – неотразимый.

В «Мастере и Маргарите» есть руководитель психиатрической лечебницы Стравинский, председатель МАССОЛИТа Берлиоз, финансовый директор варьете Римский. Коровьев-Фагот – бывший регент церковного хора. Воланд в телефонную трубку напевает песню Шуберта «Приют». На балу у сатаны оркестром дирижирует Иоганн Штраус, концертмейстер – скрипач Анри Вьётан, а джаз играют обезьяны. Тут каждая деталь неслучайна, всё имеет смысл и подтекст. Если подробно разбираться, искать параллели, можно целое исследование написать!

Именно Булгаков сказал: «Музыку нельзя не любить. Где музыка, там нет злого». И просил, чтобы на его похоронах не было музыки. Меня это его последнее желание наводит на глубокие размышления...

Но при этом знаешь, что объединяет всех талантливых писателей и поэтов? Практически всех с раннего детства приобщали к музыке. И Блока, и Северянина, и Пастернака...

Тогда было принято учить игре на инструментах или вокалу, если был голос. Когда со слухом дело обстояло совсем плохо, ребенка обязательно водили в театр и на концерты. Такое воспитание дает свои плоды. Для Ахматовой – во второй половине ее жизни особенно – музыка стала важнейшим источником вдохновения и, более того, нравственным мерилом. «Музыка – единственная связь добра и зла, земных низин и Рая». «Земные низины» я для себя расшифровываю – жизни как таковой.

Знаешь, для меня удивительно, что Дмитрий Дмитриевич Шостакович, сочинивший цикл романсов на стихи Марины Цветаевой, никогда не обращался к поэзии Ахматовой, хотя они были лично знакомы – еще до войны.

ВОЛКОВ: А она посвятила Д.Д.Ш. свое гениальное стихотворение «Музыка»...

СПИВАКОВ:

В ней что-то чудотворное горит,
И на глазах ее края гранятся.
Она одна со мною говорит,
Когда другие подойти боятся.
Когда последний друг отвел глаза,
Она была со мной одна в могиле
И пела словно первая гроза
Иль будто все цветы заговорили.

1958

ВОЛКОВ: Помнишь, что Ахматова говорила о Мандельштаме?

СПИВАКОВ: Она сказала: «Осип в музыке дома». И это еще одна гениальная музыкальная история. Мать Мандельштама, кстати, была учительницей музыки. Все оттуда, из семьи, из детства. Вот откуда у него виртуозная, непревзойденная музыкальность и знание предмета:

За Паганини длиннопалым
Бегут цыганскою гурьбой —
Кто с чохом чех, кто с польским балом,
А кто с венгерской чемчурой.

Девчонка, выскочка, гордячка,
Чей звук широк, как Енисей, —

Утешь меня игрой своей:
На голове твоей, полячка,
Марины Мнишек холм кудрей,
Смычок твой мнителен, скрипачка.

Утешь меня Шопеном чалым,
Серьезным Брамсом, нет, постой:
Парижем мощно-одичалым,
Мучным и потным карнавалом
Иль брагой Вены молодой —

Вертлявой, в дирижерских фрачках,
В дунайских фейерверках, скачках
И вальс из гроба в колыбель
Переливающей, как хмель.

Играй же на разрыв аорты
С кошачьей головой во рту,
Три чорта было – ты четвертый,
Последний чудный чорт в цвету.

* * *

В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа,
Нам пели Шуберта – родная колыбель,
Шумела мельница, и в песнях урагана
Смеялся музыки голубоглазый хмель...

ВОЛКОВ: А как развивался твой «роман с Цветаевой»?

СПИВАКОВ:

О, золотые рыбки! – Скрипки
В моих руках!

Этими строчками Цветаева вошла в мою жизнь в юности и остается до сих пор. Помню, как однажды был восхищен ее сравнением хроматической гаммы с «водопадом горного хрусталя». Она в творчестве поразительно музыкальна и полифонична. Не только тонко чувствовала, но и понимала самую суть музыки. Понимала, если так можно выразиться, её «устройство».

ВОЛКОВ: И это неудивительно. Дом был наполнен прекрасными звуками: мама – замечательная певица и блестящая пианистка, ученица Рубинштейна...

СПИВАКОВ: Наверное, благодаря этому для Цветаевой рояль – душа, с молотками, со струнами рвущимися. У нее рояль – «она»: видимо, этот инструмент с младенчества настолько прочно ассоциировался с матерью, что обрел женский род. Марина Ивановна говорила, что от матери ей передалось «упоение музыкой». Иначе бы она не могла написать:

Верьте Музыке: проведет
Сквозь гранит.
Ибо Музыки – динамит —
Младше...

А как она замечательно чувствовала скрипку!

Какой-нибудь предок мой был – скрипач,
Наездник и вор при этом.
Не потому ли мой нрав бродяч
И волосы пахнут ветром?

И было всё ему нипочем, —
Как снег прошлогодний – летом!
Таким мой предок был скрипачом,
Я стала – таким поэтом.

Или вот:

Прорицаниями рокоча
Нераскаянного скрипача.
Piccicata'ми... Разрывом бус!
Паганиниевскими «добьюсь»!

Недосказанностями тишизн
Заговаривающие жизнь:
Страдивариусами в ночи
Проливающиеся ручьи.

С нею, с ее творчеством связана одна история. Как мы постоянно повторяем – все в этой жизни случайно и не случайно.

В 2000 году я приехал на концерт в Санкт-Петербург, остановился в «Европейской». Вечером мне передали конверт. В нем оказалось несколько страниц и письмо: незнакомая женщина попросила меня посмотреть фрагмент ее исследования о музыкальных образах в поэзии Марины Цветаевой. Сопровождалось все это припиской, что книга уже написана, но издательство не готово издавать ее за свой счет. Я поднялся в номер, открыл, начал листать. И вдруг прочел: «Представление о слове всегда сопряжено у Цветаевой с образом звука. Слово звучит „емче органа и звонче бубна“, „словно ветер над нивой, словно первый колокол“, „звонко щелкающий курок“. Видимо, с этим связано и постоянное изображение жизни души через звуковые образы, причем музыка души, как правило, дается через иносказание, символ посредством отождествления голоса души со звуками окружающего мира».

Естественно, я без малейших колебаний принял решение помочь. На следующее утро связался с автором Еленой Айзенштейн, и через несколько месяцев вышла книга «Построен на созвучьях мир...: Звуковая стихия М. Цветаевой». Елена Айзенштейн – удивительный человек. Она филолог, учитель, больше двадцати лет преподавала старшеклассникам русский язык и литературу в Ленинградской области, городок Коммунар рядом с Павловском, и занимается серьезным литературоведением.

Эта книга у меня вся в закладках и пометках, часто ее перелистываю. В ней масса фантастических примеров и очень точных наблюдений, важных для понимания поэтической природы поэтики Марины Цветаевой.

«Слушание музыки для Цветаевой – состояние полной гармонии всех рек, всех русл, всех душевных потоков. Когда слушаешь музыку – все реки сразу, то есть то, чего почти не бывает в жизни, где чаще всего звучит разноголосица, спор голосов».

«Книга должна быть исполнена читателем как соната» – это тоже цветаевское. Обратная связь, замечательный мост между музыкой и литературой...

Эпилог

ВОЛКОВ: Володя, мы с тобой столько лет знакомы. Единственная тема, которую мы точно никогда с тобой не затрагивали, – это тема смерти. Мы о ней не думали. Умирали старики, а мы были юные, веселые, задорные, казалось, что у нас все впереди... А сейчас все чаще задумываешься о том, что пора подводить итог...

СПИВАКОВ: Чем ближе я приближаюсь к завершающему отрезку жизни, тем чаще вспоминаю своих родителей, тем ближе становится детство. Я вспоминаю, как мы ходили с мамой пешком по Фонтанке мимо знаменитого шереметевского дома, где жила Ахматова. На этом доме был герб с надписью на латыни: «Deus conservat omnia».

ВОЛКОВ: «Бог сохраняет всё».

СПИВАКОВ: Да, именно так пояснила мама мне, маленькому мальчику, для которого эта фраза, пожалуй, стала главной темой всей жизни, прочувствованной, как у Иосифа Бродского:

Страницу и огонь, зерно и жернова,
Секиры острое и усеченный волос.
Бог сохраняет все, особенно слова
Прощенья и любви, как собственный свой голос.

Мы не уходим из жизни в темноту, мы каким-то отраженным светом озаряем жизнь тех людей, которых любили, которым помогли, в которых вложили часть своей души. Для меня такое продолжение жизни – воспитанники моего благотворительного фонда, многие из которых уже сами вполне взрослые состоявшиеся люди, но я их все еще называю «мои дети».

А вообще жизнь устроена по подобию мороженого, которое я однажды купил в Сочи – сладкое, ароматное. Лижешь его, оно тает во рту, сливочной прохладой нёбо обволакивает, и вдруг язык на что-то острое напарывается – в мороженом оказался гвоздь. Вот и жизнь такая же, как мороженое с гвоздем, – сначала ее много и она сладка, а потом она тает у тебя на языке, а где-то в конце припасен гвоздь: если зазеваешься – разрежешь язык, раскровишь рот, подавившись металлическим вкусом...

ВОЛКОВ: Тебе ли гвоздя опасаться – ты счастлив, почитаем, любим, знаменит... Тебя узнают на улицах – в Москве, в Питере, в Нью-Йорке, к тебе все время подходят люди, приветствуют тебя – и ты ко всем доброжелателен... Каков он, вкус славы?

СПИВАКОВ: Слава следует за человеком, как тень, проживая свою собственную жизнь. Я нес людям музыку, которая, как и религия, дарит утешение, свет, сопереживание... Ко мне возвращалось тепло моей публики, которая нередко выражала свою приязнь наивно, просто и очень трогательно.

В Вологде после одного из концертов меня полтора часа ожидали девочка и мама, чтобы вручить самодельные стельки. Стельки, собственноручно сплетенные ребенком из бересты, были на два размера меньше – но какое это имело значение?

Представь, через восемь лет я приехал в ту же Вологду, и меня встретила после концерта красивая молодая девушка: «Владимир Теодорович, вы меня не помните, наверное. Я когда-то сплела для вас стельки сорок первого размера, а теперь они на два размера больше – придется точно впору!»

Я с одинаковым вдохновением играю перед фразной публикой в Зальцбурге и перед металлургами Старого Оскола в спецовках, которые впервые в жизни услышали скрипку вживую. И бесконечно счастлив, если экскаваторщик благодарно протянет мне свою ладонь размером с кузнечный молот со словами: «Я теперь буду классику слушать. Это впечатляет...»

Жизнь человека – это путь от одной точки к другой. И в промежутках между этими двумя точками человек живет в поисках гармонии. Не так просто ее найти, но музыка помогает. А что касается твоего вопроса о жизни и смерти, о чем в годы нашей молодости мы не думали, то отвечу тебе стихами Юрия Левитанского. Они о нас с тобой тоже.

Что делать, мой ангел, мы стали спокойней, мы стали смиренней.

За дымкой метели так мирно клубится наш милый Парнас.

И вот наступает то странное время иных измерений, где прежние мерки уже не годятся – они не про нас.

Ты можешь отмерить семь раз и отвесить и вновь перевесить

и можешь отрезать семь раз, отмеряя при этом едва.

Но ты уже знаешь, как мало успеешь за год или десять,

и ты понимаешь, как много ты можешь за день или два.

Ты душу насытишь не хлебом единым и хлебом единым,
на миг удивившись почти незаметному их рубежу.
Но ты уже знаешь, о, как это горестно – быть несудимым,
и ты понимаешь при этом, как сладостно – о, не сужу!

Ты можешь отмерить семь раз и отвесить и вновь
перемерить
и вывести формулу, коей доступны дела и слова.
Но можешь поверить гармонию алгеброй и не поверить
свидетельству формул – ах, милая алгебра, ты не права!

Ты можешь беседовать с тенью Шекспира и с
собственной тенью.
Ты путаешь карты, смешав ненароком вчера и теперь.
Но ты уже знаешь, какие потери ведут к обретению,
и ты понимаешь, какая удача в иной из потерь.

А день наступает такой и такой-то, и с крыш уже каплет,
и пахнут окрестности чем-то ушедшим, чего не избыть.
И нету Офелии рядом, и пишет комедию Гамлет
о некоем возрасте, как бы связующем «быть» и «не быть».

Он полон смиренья, хотя понимает, что суть не в
смиренье.
Он пишет и пишет, себя же на слове поймать норовя.
И трепетно светится тонкая веточка майской сирени,
как вечный огонь над бессмертной и юной душой
соловья.

Послесловие

Когда б вы знали...

Позволю себе на этот раз быть исключительно нескромной, иначе любой, кто прочтет эту книгу, никогда не узнает, как родилась идея ее создания. Почему – и так понятно, но, несмотря на все предпосылки, вероятность, что «Диалоги с Владимиром Спиваковым» никогда не появятся на свет, была очень велика...

Вернусь на два с половиной года назад. Нет, пожалуй, в самое начало – на двадцать пять лет назад...

Само имя Соломона Волкова для меня было тогда окутано густым туманом из фраз и образов, стоящих за этими фразами, из редких фотографий и обрывочных рассказов тех, кто помнит Волкова до отъезда, кто видел его в Нью-Йорке на Бродвее, о том, как Волков познакомился с Баланчиным, как до этого бежал из СССР с женой Марианной, замечательным фотографом (гламура еще не было, но портретное фотографическое творчество было в почете)... При этом имя «Мончик», которое зачастую произносил мой муж, и портрет загорелого бородатого мачо на фотографии рядом с не менее загорелым и не менее мачо, но абсолютно безбородым Спиваковым никак не складывалось в одну картинку с тем, что было для меня, тогдашней, образом «СОЛОМОН-ВОЛКОВ-НАПИСАВШИЙ-КНИГУ-О-ШОСТАКОВИЧЕ-КОТОРУЮ-МНОГИЕ-НЕ-ПРИНЯЛИ-А-МНОГИЕ-ВЗАХЛЕБ-ЭМИГРАНТ-ЗНАВШИЙ-БАЛАНЧИНА-И-НАПИСАВШИЙ... – тут полагается вдох – НАПИСАВШИЙ-ДИАЛОГИ-С-ИОСИФОМ-БРОДСКИМ!!!» Как только эта книга появилась в нашей библиотеке, она сразу обросла закладочками мужа и загнутыми страницами (это уже мой почерк, да простят меня книгопечатники).

Когда же я наконец поняла, что мачо Мончик и убеленный сединами, в грустных очках Соломон Волков – одно и то же лицо, когда уяснила, что они со Спиваковым учились у одного педагога в одном классе в музыкальной школе в Ленинграде, тогда... а вот ничего тогда и не случилось. Первая моя встреча с ним, вернее с ними, была провалом. Пришли Соломон с женой Марианной после концерта в Нью-Йорке за кулисы, пообнимали Володю, поздравили, поболтали, меня как-то впопыхах им представили, но, кроме учтливой молчаливой кивка, больше в тот вечер ничего не произошло...

Не произошло и в следующий приезд, и через год, и через пять. Один и тот же ритуал. Володя: «Ты оставила Волковым билеты?» Я: «Конечно, а как же». Потом обязательный проход

через послеконцертную артистическую – объятия с Володей и едва заметный «бурк» в мой адрес... Ну бывает, думала я, они старые друзья, видимо, «новая жена» не производит впечатления, а главное – не обязательно обращать на нее внимание (надо сказать, что в те годы я уже была не очень-то и «новой», но таков был мой анализ абсолютного отсутствия интереса к моей персоне). А потом начиналась третья – главная – часть ритуала: разговор Володи и Соломона по телефону. Это было всякий раз долго и захватывающе познавательно, будь то школьные воспоминания, анекдоты или анализ формы музыкального сочинения, о котором заходила речь.

Вот тогда и возникла мечта о книге. Думаю, оформилась она в моей безумной голове за пару лет до Володиного шестидесятилетия. В те годы несколько музыковедов взялись писать мемуары о Спивакове. Всякий раз я привлекалась в качестве последней инстанции, потому что никто этих мемуаров никому не заказывал, но летописцам казалось: стоит мне дать добро, как следующим моим шагом будет поиск средств и издательства. А мне ужасно не хотелось и сегодня не хочется, чтобы о Владимире Спивакове вышел толстый том, пафосно юбилейный, который спустя пару недель начнет пылиться на полках книжных магазинов в разделе «Музыка, искусство, ЖЗЛ». Я мечтала, чтобы книжка о Спивакове говорила бы со страниц его языком, чтобы слышен был его неповторимый голос и интонации, чтобы ни в одной строке не было ни грамма бронзы и чтобы большая часть книжки оказалась скоро замусолена и пухла от закладочек... И тогда я впервые спросила Володю, почему бы вместо многочасовых телефонных бесед им с Соломоном не написать книгу диалогов? Он отмахнулся, сказав, что Мончик очень занят, что сам он просить не будет... Прошло еще несколько лет.

И вот – 2012 год. Сольный концерт Спивакова в Карнеги-холле. Знаю, что Волков придет один, что Марианна болеет, встречаю его в артистической; он какой-то потухший, усталый и, как всегда, едва смотрит в мою сторону. Я робею, а в сумке лежат «Диалоги с Бродским», прихваченные с собой, чтоб было чем заняться между репетицией и концертом. Ну как такое может быть, чтобы человек, написавший одну из моих любимых книг, не чувствовал, как я им восхищаюсь? Ну да ладно, дел после концерта море, в артистической толпится народ, мне надо успеть со всеми поздороваться...

А вечером в отеле после концерта – надо ли говорить – очередной «диалог Волкова со Спиваковым» по телефону. Я уже махнула рукой на свою идею.

Спустя пару дней я уехала в Бостон, и там раздается звонок от организаторов концертного тура:

– Соломон Волков ищет твой номер мобильного, можно ему дать?

Я переспрашиваю:

– Вы не путаете? Он ищет точно мой мобильный? Не Володин?

– Нет, именно твой!

– А можно, я сама ему позвоню, если вдруг он не дозвонится?

– Можешь, но у него нет мобильного, только домашний...

Сегодня уж и не вспомнить, кто кому первый позвонил. Но помню, что стояла я на влажных, засыпанных осенней листвой ступенях дома своей тети в маленьком городке Бельмонт, жадно курила, кутаясь в тонкое пальто и шарф, и не понимала, о чем это он – голос в мобильном.

– Сати! Это Соломон! Я хочу наконец узнать, спустя столько лет, почему вы меня не любите?

– Я??? Я перед вами преклоняюсь и много раз перечитала ваши «Диалоги»!

– Причем тут «Диалоги»? Когда я прихожу на концерты своего друга, прямо чувствую, как я вам антипатичен! Но я ведь не сделал вам ничего дурного! Вы мне очень нравитесь!

(Ничего себе. Ну вот как получается, что люди до такой степени не чувствуют друг друга!)

Поперхнувшись от волнения дымом, отвечаю:

– Соломон! Я уже больше двадцати лет живу с ощущением, что вы просто не замечаете меня, входя в артистическую, будто я вешалка или стул. И всякий раз робею подойти и спросить: почему вы так меня не любите? За что?

– По-вашему, я слепой? Как можно вас не заметить?!

Мы оба рассмеялись. Потом поклялись, что оба говорим чистую ощущенческую правду и что теперь всё будет иначе!

И тут я набралась смелости и «сделала ему предложение»:

– Соломон! Моя давняя мечта – чтобы появилась книга «Диалоги со Спиваковым». Тем более что вы уже проболтали за эти годы по телефону пару таких книг. Может, поставим срок, хотя Володя, как и вы, ненавидит юбилеи... Но все-таки вы же ровесники, отметите двойной юбилей книгой диалогов.

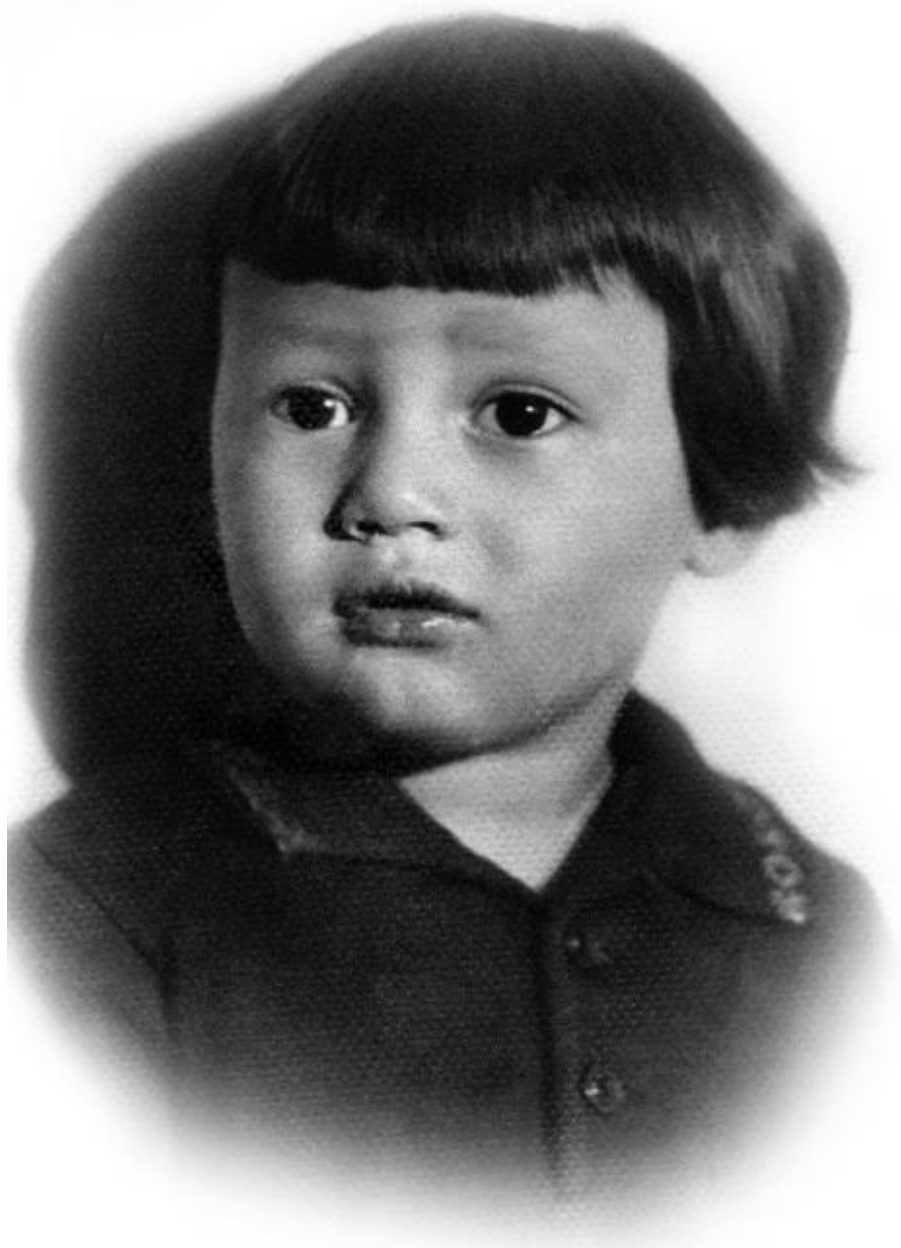
Соломон ответил мудро, как его древний тезка царь:

– Для меня это большая честь. Вы думаете, я справлюсь? Только учтите, вы должны нам во всем помогать!

«Куда же я денусь, – пронеслось у меня в голове. – Придется ради давней мечты послужить и помочь „одноклассникам“».

Вот так родилась идея этих страниц.

Фото с вкладки



Володя Спиваков, 1 год и 8 месяцев. Ленинград, 1946 г.



“Я привел зал в состояние большого веселья тем, что выйдя на сцену, положил скрипку на рояль и деловито подтянул короткие штаны”. Первое выступление в музыкальной школе.



С папой Теодором Владимировичем и младшей сестрой Лизой. Ленинград, квартира на Моховой.



Одесса, 1956 г.



“В мир музыки меня ввела мама”. С мамой Екатериной Осиповной. Кисловодск.



На обороте фото: “Вот такая рыба была поймана Вовочкой...”
Бирштонас.



С Екатериной Осиповной после концерта в Большом зале
консерватории.



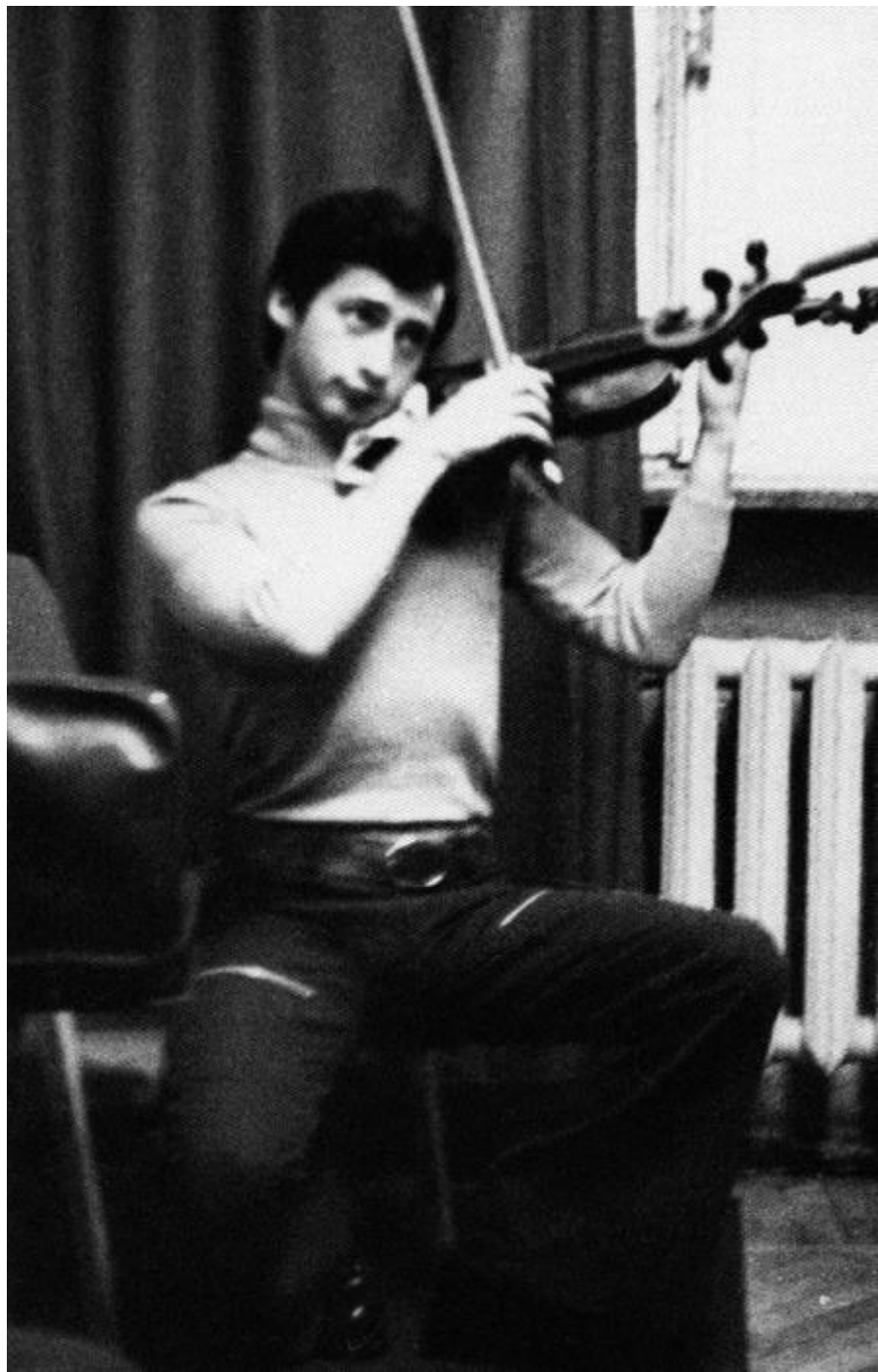
“Не будучи музыкантом, папа любил и понимал музыку и, конечно, гордился моими успехами, но и спуска не давал”.



“Я с удовольствием бросал скрипку, отправляясь на футбол или закидывая теннисные мячи на крышу шестого этажа”.
Ленинград, начало 1960-х гг.



Одноклассники. С Соломоном Волковым.



“У меня были потрясающие педагоги...”



Любовь Марковна Сигал, первая учительница по классу скрипки в Музыкальной школе им. Римского-Корсакова при Ленинградской консерватории.



Юрий Исаевич Янкелевич, профессор Московской консерватории. На фотографии автограф: “Дорогому Володе Спивакову на долгую и, надеюсь, добрую память с пожеланиями всегда верить в свое призвание, никогда не сгибаться перед ударами судьбы. Скрипка, она не подведет!”



На отдыхе в Леселидзе (Абхазия).



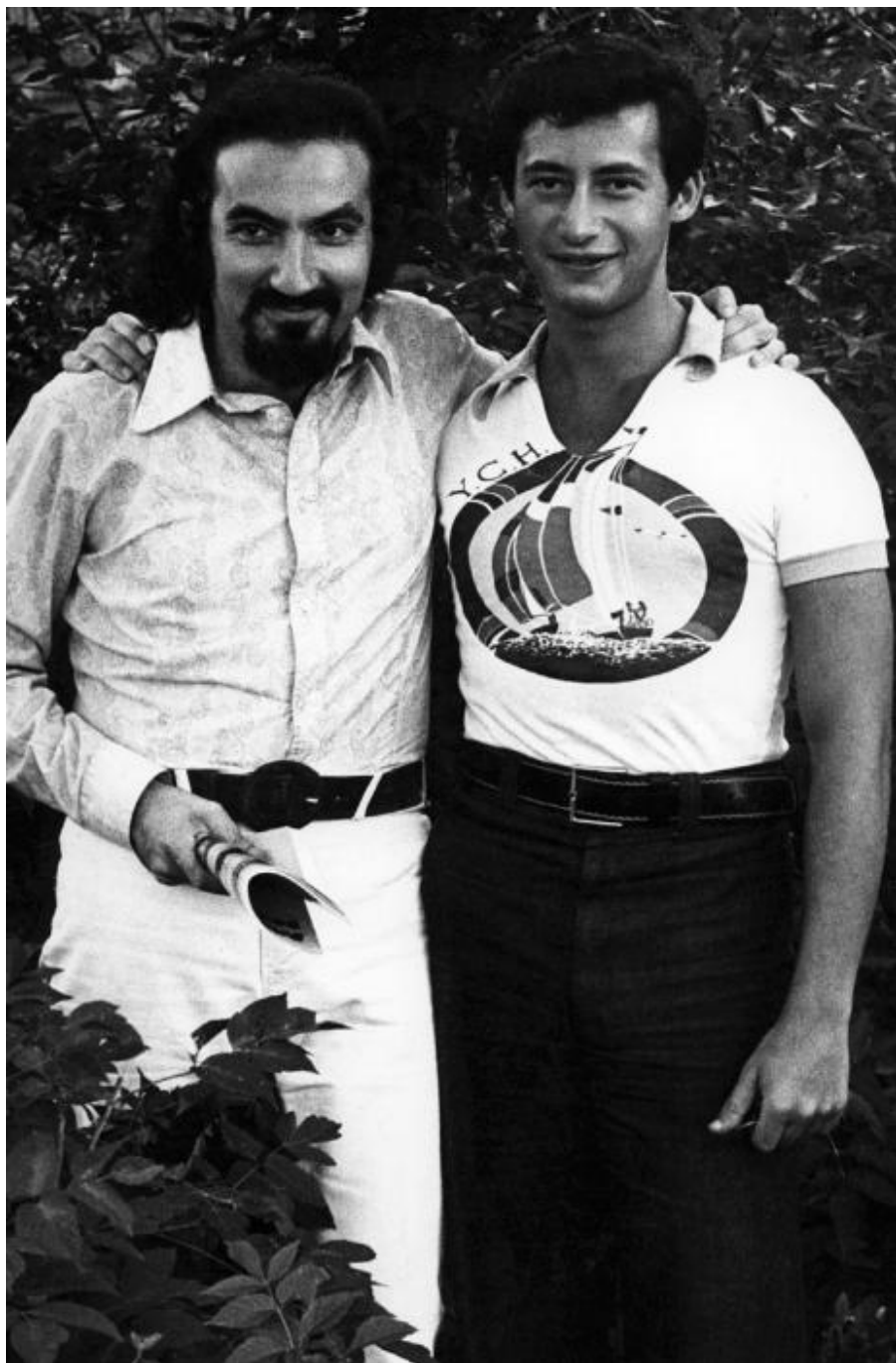
С Олегом Каганом. Москва. “Мы подхалтуривали в студенческом оркестре клуба медработников. Играли очень серьезный репертуар – в полную силу играли”.



Первые концерты, первая свадьба. С Викторией Постниковой.
На обороте фото маминой рукой: "Мой ребенок женился!!"



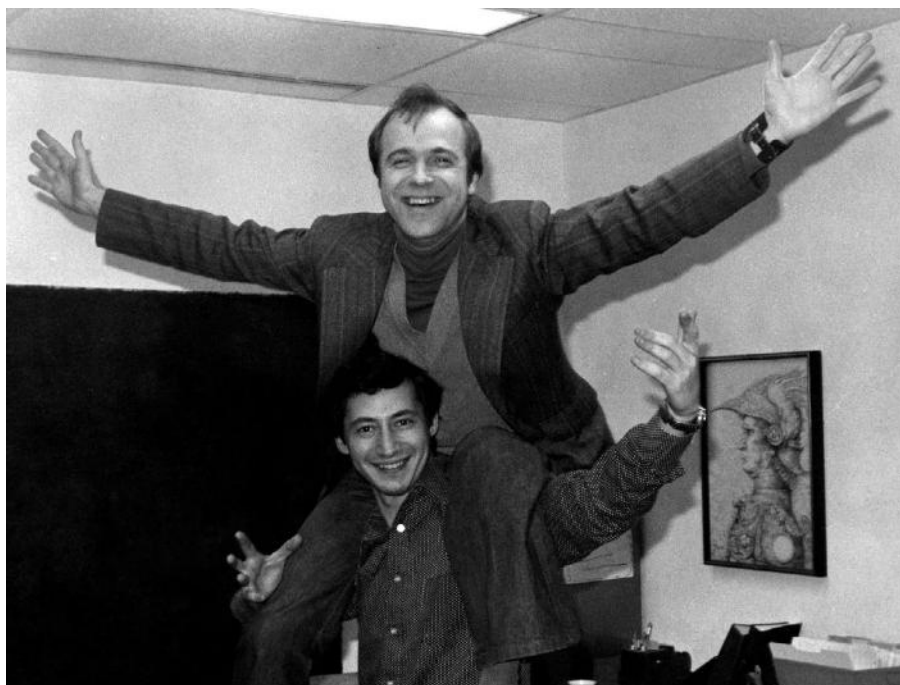
2 фото Международный конкурс имени П.И.Чайковского.
1970 г. Фото В. Ахломова.



Соломон Волков и Владимир Спиваков. Москва, 1975 г.



С Кириллом Кондрашиным. “Я много с ним играл и многому научился...”



Пианист и потрясающий эрудит Борис Бехтерев – друг на всю

ЖИЗНЬ.



Фото Марианны Волковой.

COLUMBIA ARTISTS
presents

VLADIMIR SPIVAKOV

"JUSTLY COMPARED TO HEIFETZ" SAN FRANCISCO
CHRONICLE



На фоне афиши первого сольного концерта в Карнеги-холле.
Справа – Константин Орбелян. Нью-Йорк, 1975 г.



А3

Гастроли в США. 1979 г. Надпись на обороте: "Моя любимая фотография. Мама". Фото Christian Steiner.





4 фото Молодой преподаватель Музыкально-педагогического института имени Гнесиных Владимир Спиваков. Конец 1970-х гг.



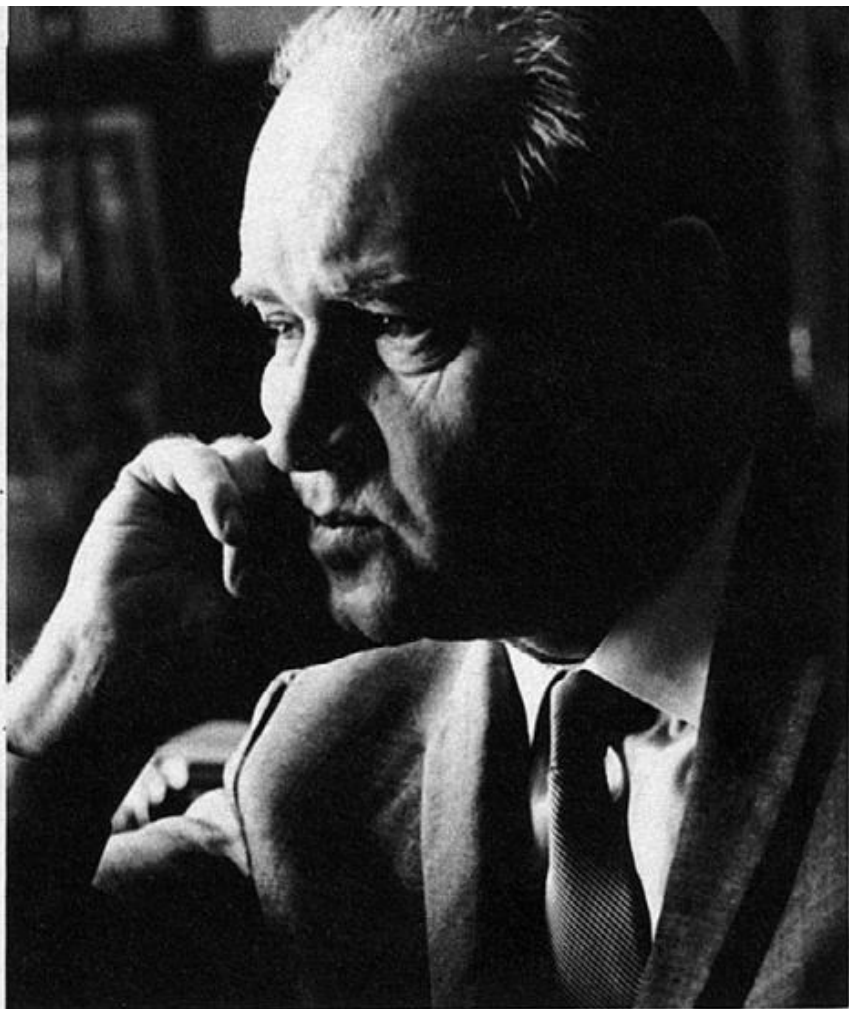


3 фото Музыка, друзья, гастроли... Начало 1980-х гг.



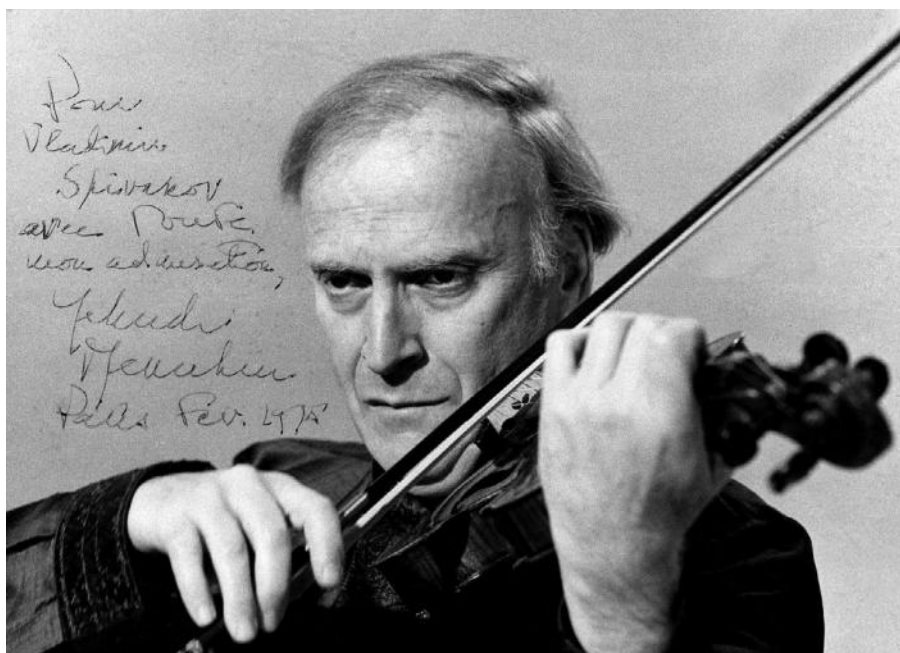
Ihnen,
Lieber Wladimir Spivakov,
erzichst: Elisabeth
Schwarzkopf
no. 73.
Rare Beauty 73

Элизабет Шварцкопф: “Любимому Владимиру Спивакову,
сердечно. 73”.



Блестящему скрипачу и
 прекрасному музыканту
 Владимиру Спивакову с
 пожеланиями больших успе-
 хов
 Давид Ойстрах 13.XI.69

Давид Ойстрах: “Блестящему скрипачу и Музыканту Владимиру Спивакову с пожеланиями больших успехов. 13.XI.69”.



Иегуди Менухин: “Владимиру со всем моим восхищением. 1975”.



Леонард Бернстайн: “Моему другу Владимиру Спивакову с любовью. 84”.



Владимир и Сати Спиваковы в день свадьбы. Май 1984 г.



Наше первое лето. Ялта, 1983 г.



Со старшей дочерью Катей. 1985 г.



Израиль Борисович Гусман и Лорин Маазель (внизу) стали крестными отцами Владимира Спивакова-дирижера.



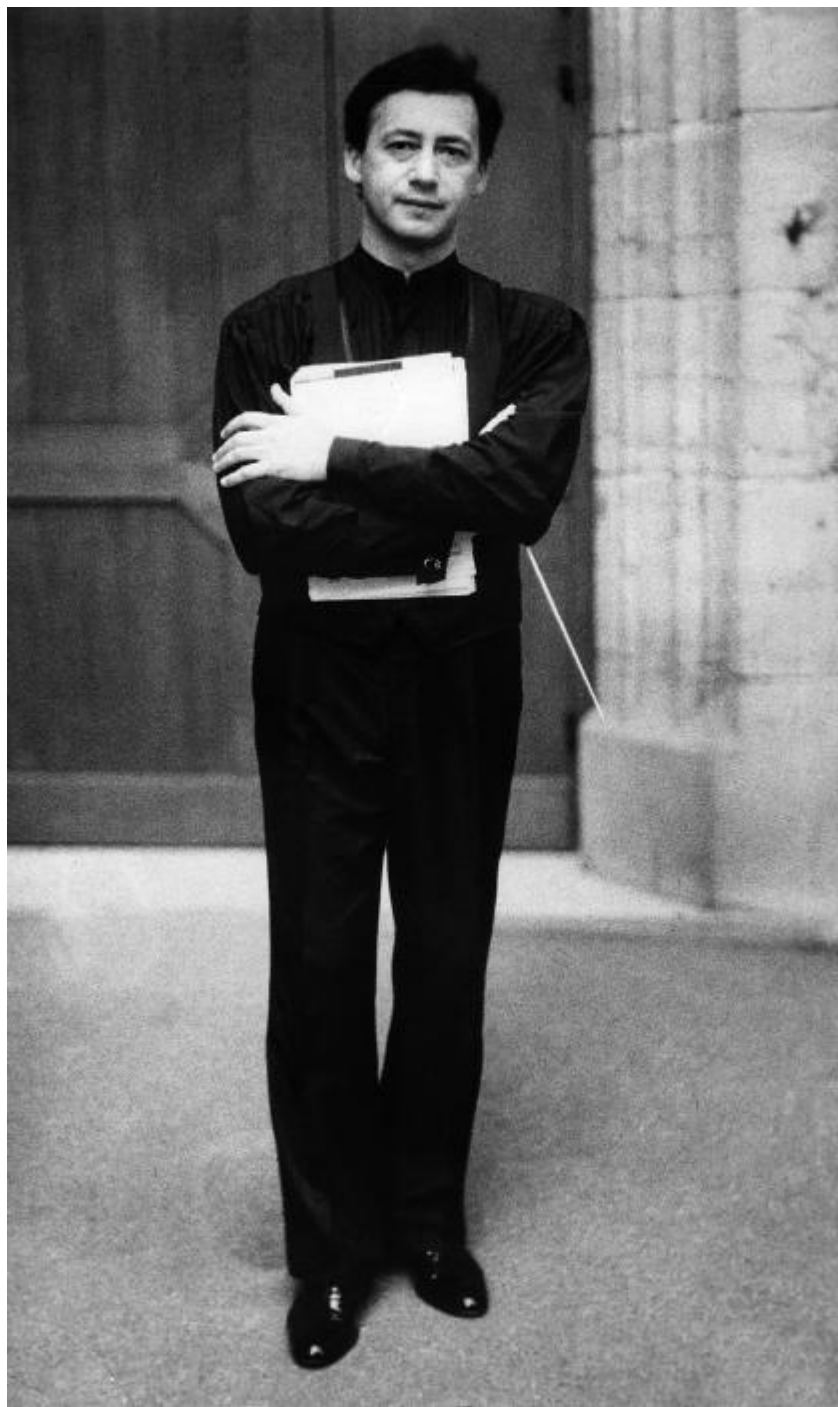
“Володе Спивакову, неопируемому гению скрипки. Ваш Лорин Маазель. 1979”.



Первые дирижерские опыты.



“Скрипка не прощает ничего...” Фото Ю. Роста.



“Мой роман с дирижерской палочкой начался более тридцати пяти лет назад и счастливо продолжается до сих пор”. Кольмар, начало 1990-х. Фото Ю.Роста.



“Вот я и собрал своих друзей и сказал: давайте создадим оркестр. Есть «Виртуозы Праги», есть «Виртуозы Рима», есть «Виртуозы Бостона»... Почему бы нам не назваться «Виртуозами Москвы?» Первый состав. Конец 1980-х гг.



“Виртуозы Москвы” на Декабрьских вечерах в Пушкинском музее. 1980-е гг.



С “Виртуозами”, перерыв в репетиции. 1986 г. Борис Гарлицкий, Михаил Мильман, Борис Куньев, Григорий Ковалевский, Аркадий Футер, Владимир Спиваков.



В путь, на гастроли... Фото В. Помигалова.



Концерт “Виртуозов Москвы” в Тбилиси. Солист – юный Евгений Кисин. 1989 г. Фото А. Ратникова.



Женя Кисин за роялем. 1984 г.



Фотография из рекламного календаря американской фирмы звукозаписи RGA-BMG.



“Иногда нужно сменить картинку...”



Ленинакан, 1989 г. После землетрясения в Спитаке “Виртуозы Москвы” дали концерт с участием Аллы Демидовой и пообещали вернуться сюда снова...



...и вернулись в 2000 году.



С принцем Астурийским Филиппом. Испания, 1990 г.



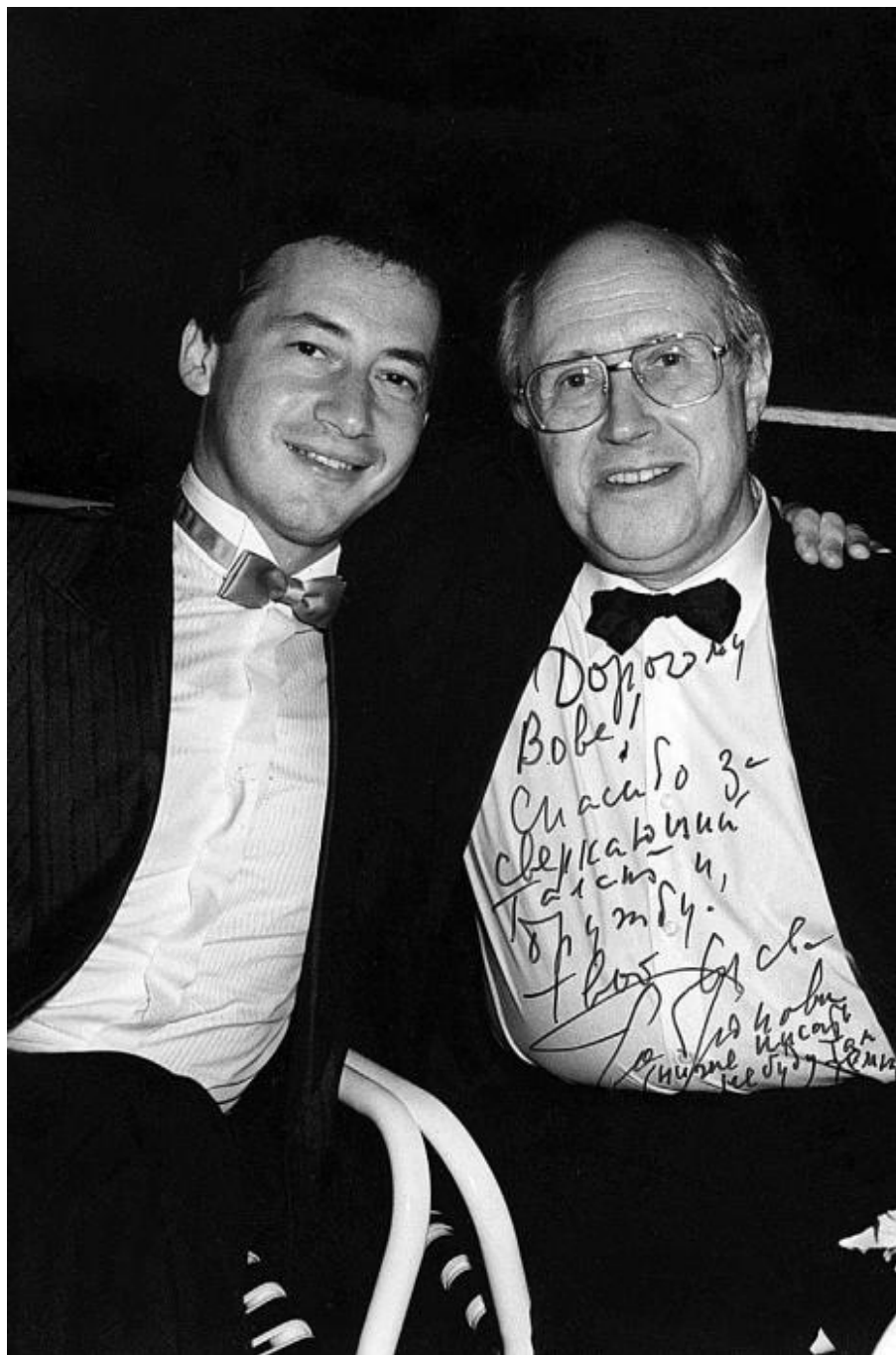
Оркестр "Виртуозы Москвы" под патронажем княжества Астурия. Овьедо, 1990 г.



С Юрием Башметом.



“С Родионом Щедриным нас многие годы связывала большая дружба – и профессиональная, и человеческая”. Фото А. Чумичева.



“Дорогому Вове! Спасибо за сверкающий талант и дружбу. Твой Слава Ростропович”.



“Кольмарский музыкальный фестиваль родился из слов, мыслей и идей – из философии...” С великим Иегуди Менухиным. Кольмар, 1992 г.



Леонард Бернстайн после совместного концерта подарил Владимиру Спивакову свою дирижерскую палочку со словами: “У тебя золотое сердце, золотые руки и золотая голова. Теперь мы друзья”.



Дмитрий Дмитриевич Шостакович, Святослав Рихтер, Давид Ойстрах. “Это фото я всегда ношу в своем скрипичном футляре”.

Голос всех бездомных!
KALMUS ORCHESTRA LIBRARY

DMITRI
SHOSTAKOVICH

*Колеса трамвая скрипят.
Конь пашет безымянный
Все окна фаталы кино.
Одно — завешено..*
М. И. Скрябин

SYMPHONY No. 9

vladimir spivakow gewidmet / dedicated to vladimir spivakov

fünf fragmente zu bildern von hieronymus bosch
five fragments based on paintings by hieronymus bosch

alfred schnittke
1994 (*1934)

Lento

Trompe

Violino solo

a 4

Trombone

p

Cembalo

Timpale

Hieronymus!



“Нужно играть, чтобы скрипка не забыла вас...” (Давид Ойстрах). Фото В. Глынина.



С Евгением Светлановым, “хранителем русской музыки”, на вручении ордена “За заслуги перед Отечеством” III степени. 1999 г.



С Денисом Мацуевым после концерта в Большом зале консерватории.



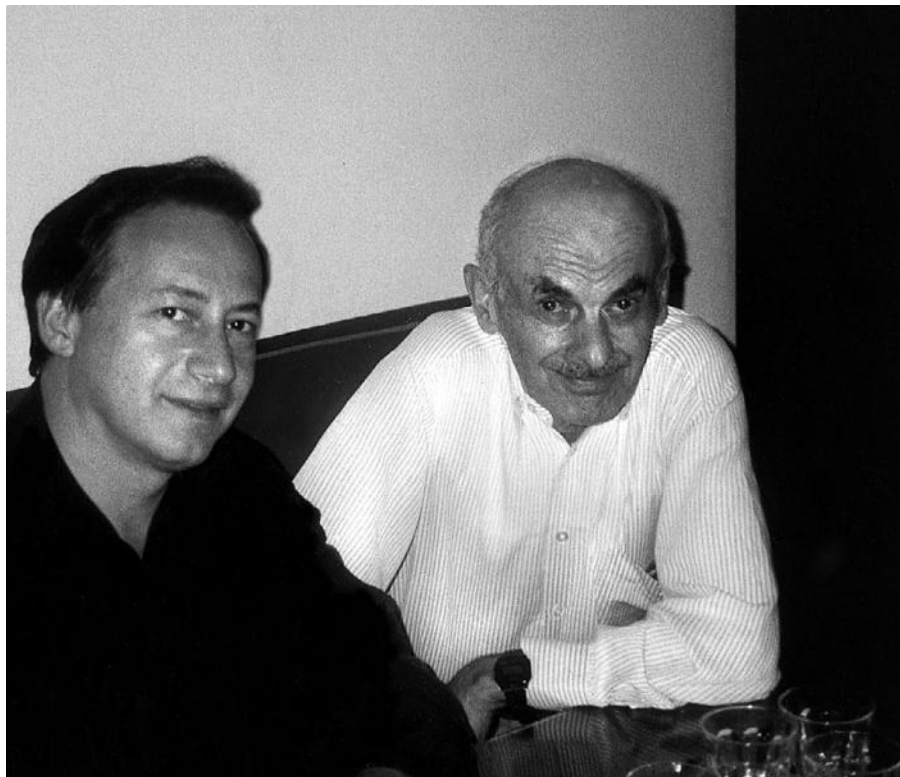
В Московском доме музыки с американской оперной певицей Джесси Норманн. 2003 г.



Репетиция с Дмитрием Хворостовским.



Георгий Александрович Товстоногов: “Беру тебя в мой театр...”



“Я преклонялся перед Булатом Окуджавой...”



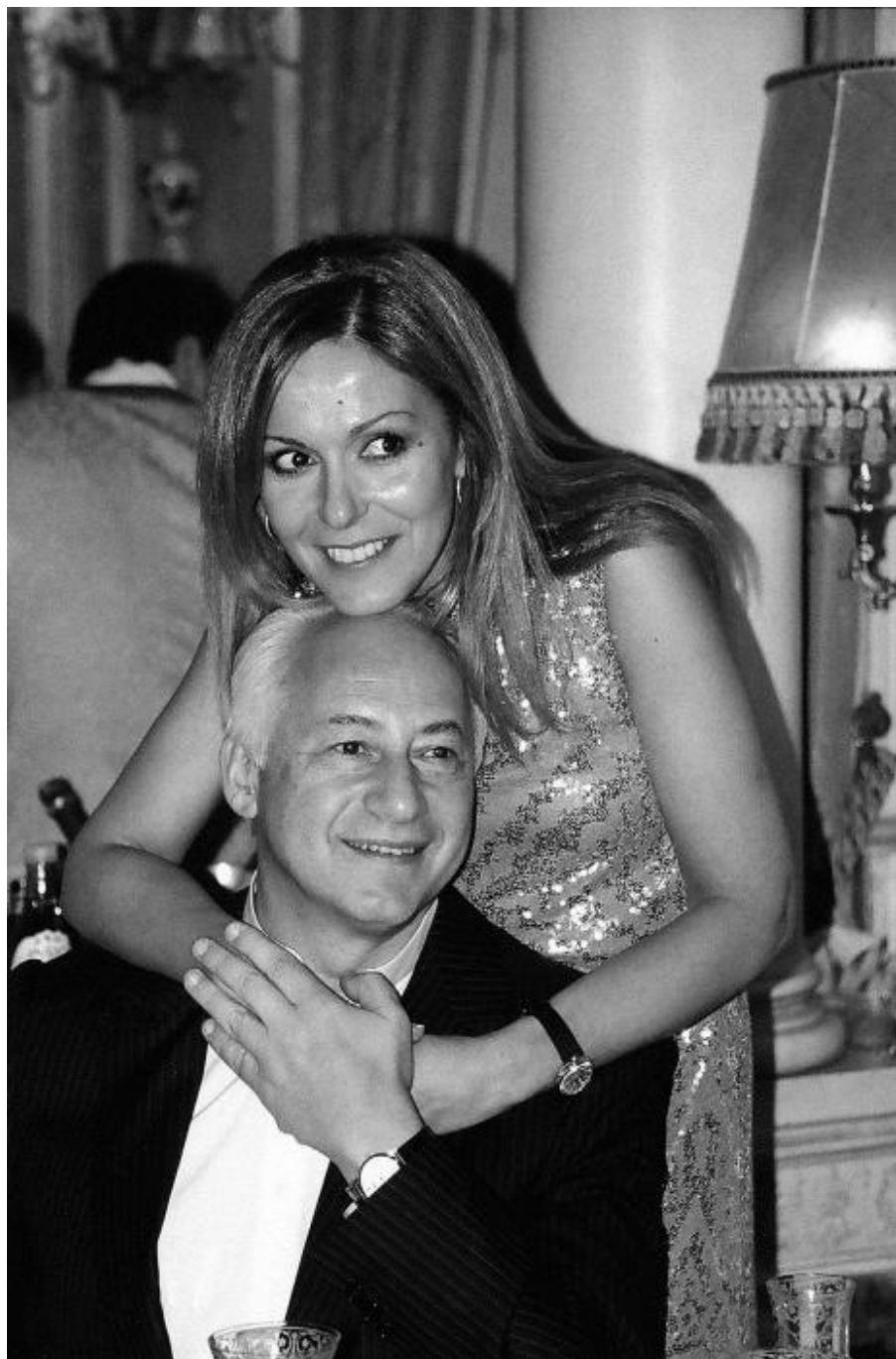
Наина и Борис Ельцины, Сати и Владимир Спиваковы, Марк Захаров.



С Владимиром Путиным.



Семейный портрет. “Я – заочный отец, все время в разъездах, в гастролях. Сати хранила наш очаг и направляла наших детей”. Фото Э. Левина.



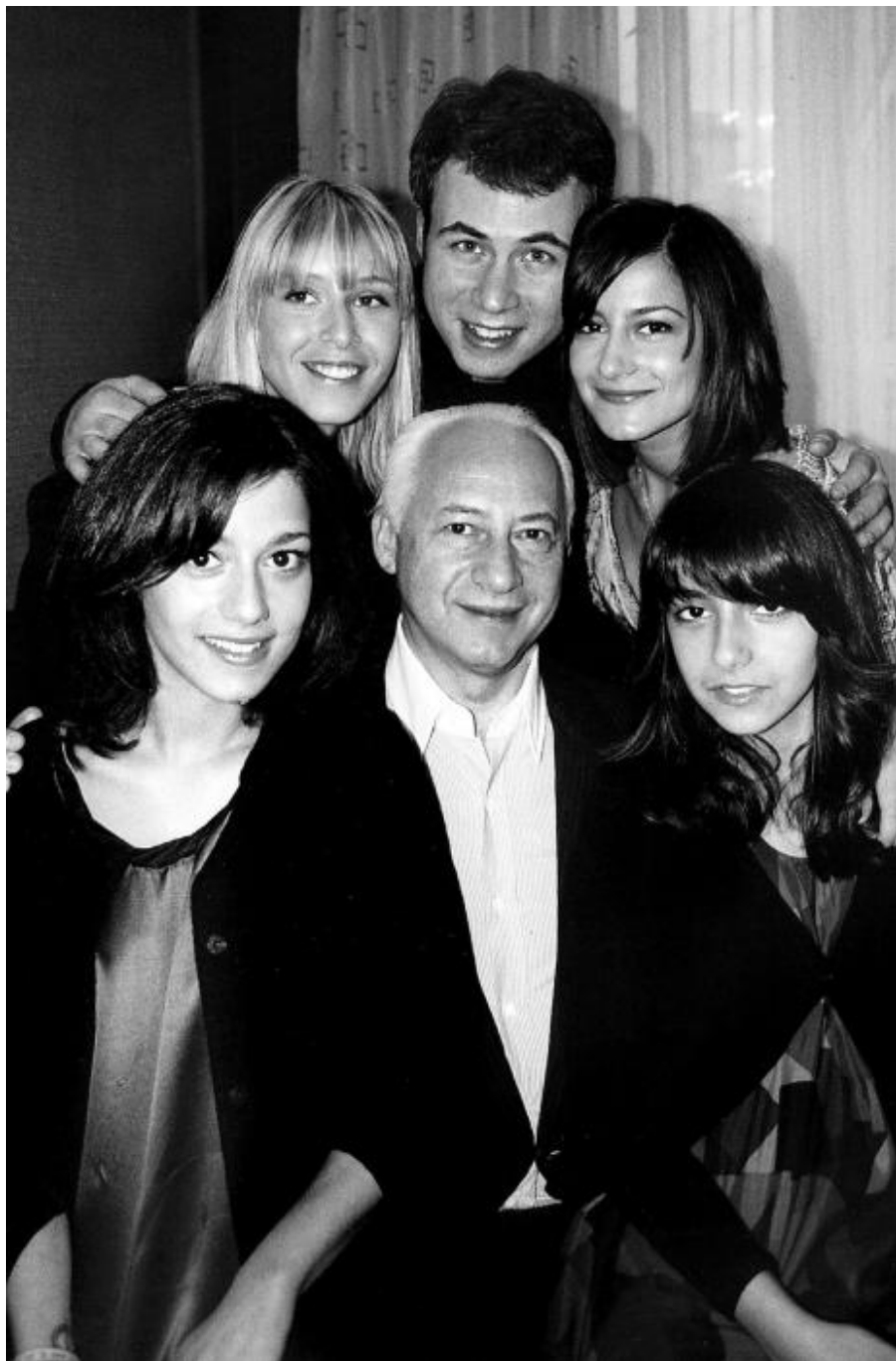
Серебряная свадьба. 2008 г. Фото Е. Бурмистрова.



2 фото “Я почувствовал, что дирижерская палочка начинает жить своей собственной жизнью”. Концерт с Национальным филармоническим оркестром. 2014 г. Фото Е. Кратта.



Фото В. Локтева.



С детьми: сыном Александром, дочерьми Катей, Таней, Аней и дочерью сестры Лизы – Сашей. Фото Е. Бурмистрова.

Примечания

Чистяков Павел Петрович (1832–1919) – художник, педагог. Его учениками были Борисов-Мусатов, Васнецов, Врубель, Поленов, Репин, Серов, Суриков.

В «Группу Шести» (Les Six) входили Луи Дюрей (самый старший), Дариус Мийо, Артюр Онеггер, Жорж Орик (самый молодой), Франсис Пуленк и Жермен Тайфер. Название группе дал музыкальный критик Анри Колле по аналогии с «Пятеркой» (Les Cinq), как во Франции было принято называть композиторов «Могучей кучки».

Это должно быть только так и не иначе! (англ.)